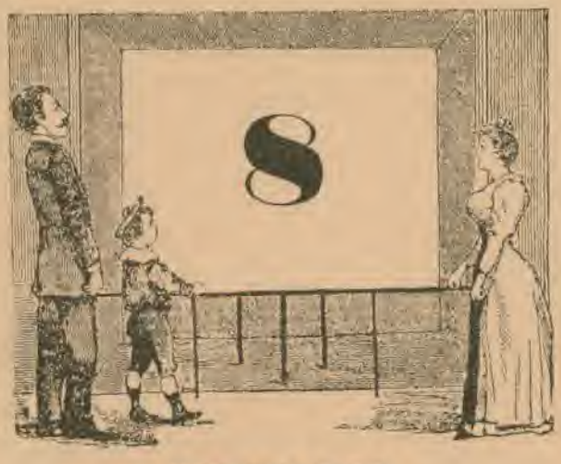
la

CRITICA CINEMATOGRAFICA



SOMMARIO

LETTERATO AL CINEMA di G. Spagnoletti - *DIARIO ROMANO* di J. G. Auriol - *EISENSTEIN EXIT - STRAVINSKY E LA MUSICA PER LO SCHERMO* di C. Terzi - *LE NOSTRE COMPAGNE* di P. Bianchi - *IL ROMANZO IN FOTOGRAMMI* di G. Granzotto - *IL SURCOSCIENTE IN CELLULOIDE* di R. Paolella - *HARRY LANGDON* di O. Campassi - *LO SPETTATORE COMUNE - CHARLOT SULLA GHIGLIOTTINA* di A. Marchi - *SETTE COLLI* di M. Verdone - *IL CASTELLO IN ARIA* di B. Romani - *PARERE SU LUBITSCH* di G. Pozzi - *GIORNI PERDUTI - PELLEPELLICOLA* di L. Bartolini - *CINEMA AMERICANO: CINQUANT'ANNI DOPO* di Budd Schulberg - *RASSEGNA DEI CINE CLUBS* - *Disegni* di Mino Maccari, Ottone Rosai e Cruichsank.

rassegna mensile

MUSEO DEL CINEMA

MILANO
12 - 23 Maggio

Cinema Excelsior

FESTIVAL DEL CINEMA

RASSEGNA INTERNAZIONALE DI FILM E DOCUMENTARI INEDITI

PROGRAMMA

GERMANIA ANNO ZERO
di Roberto Rossellini

LE SILENCE EST D'OR
di René Clair

CITIZEN KANE
di Orson Welles

ANTOINE ET ANTOINETTE
di Jacques Becker

DIE MORDER SIND UNTER UNS
di Wolfgang Staudte

LES PORTES DE LA NUIT
di Marcel Carné

DIES IRAE
di Carl Th. Dreyer

SPASIMO
di Alf Sjoberg

LA OTRA
di Roberto Savaldon

SIRENA
di Karel Siekly

DEAD END
di William Wyler

PANGAR
di Nils Poppe

LE CORBEAU
di H. G. Clouzot

LA MARSEILLAISE
di Jean Renoir

THE COURTNEY OF CURZON STREET
di Herbert Wilcox

LES INCONNUS DANS LA MAISON
di Henri Decoin

Aprile-Maggio 1948 *Anno III, N. 8*

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

RASSEGNA PERIODICA

Esce una volta al mese - Un numero costa L. 100 - L'abbonamento ai nove numeri del 1948 costa L. 800 - L'abbonamento dal n. 1 costa L. 1000 - Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III - Gli uffici di Direzione, Redazione, e Amministrazione sono in Parma, Via Vitt. Emanuele N. 57 - Telefono 46-33 - Conto Corrente Postale N. 8-5199

Dis. di Mino Maccari

E ADESSO, POVER'UOMO?

Fra "realismo" e "cappelloni"
il regista invan si sforza
di trovar la terza forza.

Avremmo voluto pubblicare, facendolo seguire da un commento, il «Manifesto in difesa del cinema italiano», documento a quest'ora anche troppo noto e leggermente stinto, invecchiato. La ragione forse è da ricercarsi nel fatto che detto Manifesto, del quale approviamo gran parte, uscì un pò precipitosamente in clima elettorale, non senza il sospetto d'esser mosso da un interesse contingente di propaganda. Altre iniziative, tutte chiaramente attribuibili, sia per il contenuto che per le forme (ricorrevano ossessionanti le parole «fronte», «alleanza», «difesa», ecc. di largo uso nelle nuove democrazie dell'Europa occidentale), all'ala più, diciamo, radicale della cultura italiana, ci consigliarono ad una certa prudenza. Oggi che l'elettorato italiano si è pronunciato, che la situazione politica si è avviata ad un assestamento, che potrà piacere o no, ma del quale non è possibile in concreto negare la solidità: oggi serenamente è venuto il tempo di riproporre la questione nei suoi termini precisi.

Come primo punto diciamo: difesa, sì, del cinema italiano, ma non autarchia o simili. E' doloroso forse vedere le nostre sale quasi ininterrotamente dominate dalla produzione di Hollywood, ma sarebbe anche più triste perdere il contatto con quella che anche oggi è la più ricca vena della produzione cinematografica mondiale. Da un punto di vista economico, rendendo veramente efficace la legge sulla percentuale annua di film nazionali, pensiamo possibile (e invochiamo) una soluzione.

Ma l'implicita politicità del Manifesto sottintendeva una difesa di ben altro genere, difesa che presupponeva una sorta di nuovo puritanesimo sociale che non ci sentiamo affatto di approvare. Per

ci sono validi tanto i film sulle mondine che le commedie uscite dal sofisticato humour del New-Yorker, tanto le bellissime ma cupe deviazioni e psicologismi sagaci dell'ultimo Eisenstein quanto le finezze da « roman d'analyse » dell'ultimo cinema francese e britannico.

Quanto alla censura, se si toglie l'episodio di Giventù perduta, ci pare che non sia affatto il caso di drammatizzare, perchè fra il codice Hays da una parte e le direttive di Zdanov dall'altra, l'Italia è addirittura una sorta di Bengodi.

Questo sembra a noi che viviamo un po' lontano dall'ambiente, ma che, forse appunto per questo, siamo in grado di vedere le cose obiettivamente, senza alcun pregiudizio, e così senza pregiudizi pubblicheremo ogni obiezione verrà fatta e tutte le proteste, le nuove, proposte che da qualsiasi parte ci giungeranno, per aiutare la difficile esistenza di questa nostra cara e sempre minacciata (ma non da una sola parte) cinema italiano

LETTERATO AL CINEMA

Cominciamo con i pregiudizi di carattere estetico.

Avevo letto una dichiarazione di Cecchi sui rapporti fra il cinema e letteratura, M'era piaciuta, e la riferii ad un mio amico letterato. Cecchi dice: « Si ha il fenomeno abbastanza originale e complesso, d'una poesia che il cinematografo ha influenzato, sia tecnicamente sia in maniera più profonda: anticipandone tentativi ed esperimenti, «grossamente la viva materia». Il mio amico letterato rise di gusto. Ah, la poesia moderna prende ordini dal cinema, questo è buono!

Quasi tutti gli uomini di lettere sono convinti che non prenderebbero sul serio una dichiarazione del genere di quella di Cecchi. Tutti sono disposti ad ammettere che il cinema sia un sottoprodotto della letteratura o del teatro, e come arte sintetica, e affaticata, si serva di un linguaggio o di una tecnica nuovi per mascherare la sua mancanza di autonomia. Quanto poi a parlare di un'estetica cinematografica, non c'è solo letterato serio che s'arrischi...

Ma procediamo. Che cosa contraddistingue quasi sempre i giudizi dei poeti, dei romanzieri, dei critici letterari, sui films. Un senso di irritazione critica, uno sdegnativo scetticismo, come se ci si trovasse di fronte ad un'arte troppo bambina, che ha tante cose da imparare. Rari entusiasmi. Quanto più spesso il disprezzo. Un illustre personaggio delle nostre lettere, che è meglio lasciare nell'anonimato, mi diceva un giorno: « Il cinema, più che orrore, mi fa paura. Io non provo alcun risentimento verso un genere d'arte così palesemente immeschinita, provo solo una paura egoistica per la eventualità di essere prima o poi trascinato a credervi e queste emozioni, a rimanerne influenzato, alla stesso modo come si è influenzati da mille condizioni o aspetti del mondo in cui viviamo. Questi ultimi sono già abbastanza pericolosi e premono a sufficienza sulla nostra coscienza. Se aggiungiamo il cinema... ».

Il cinema fa paura. Ma è strano, un romanzo di Gallia o di Kormondi, a livello dei quali troppo spesso si adagia il cinema, non fa paura affatto. Perchè dunque il cinema fa paura? E' Huxley a rispondere: « Films di gangsters, romanzi polizieschi, viganete umoristiche, gettano punti sul mondo, ma in che modo bassi! Tutte queste cose sono comprensibili a Nanchino come a Brooklin, a Benares come a Shoreham. Ai suoi bei dì, l'immagine di Shirley Temple era familiare ad un maggior numero di persone che non l'immagine di Cristo e Buddha. E se ad esse fosse data una diffusione mondiale, le creazioni della moderna mitologia americana - Dick Tracy e Daisy Mae, Blondie e Superman, credo che ben presto prenderebbero il posto nella fantasia mondiale, di Ercole e Afrodite, di Radha e Sri Krishna, di Angela Buddha e dell'Imperatore Giallo, insieme coi santi del calendario cristiano ».

In altri è la preoccupazione di non dover soggiacere a certi miti del tempo, è la resistenza di fronte a ciò che si ritiene troppo forte. Col suo potere di ispirare certi sentimenti o di guidare certe opinioni, allo stesso modo di un romanzo, di un dramma o di un poema, il cinema si presenta come il peggiore e inaffrontabile nemico dell'uomo di lettere. L'umanista o il creatore moderno temono di essere costretti, col trionfo del cinema a rinunziare al proprio privilegio tradizionale.

Quasi tutti i letterati si difendono non frequentando le sale cinematografiche. Io penso che se si facesse una statistica, nella quale venisse graduata l'influenza al cinema di tutte le categorie e professioni e mestieri umani, gli ultimi ad apparire sarebbero gli uomini di lettere.

Non c'è verso di fare entrare in una sala cinematografica i nostri più celebrati poeti. Ungaretti e Montale, per esempio, vedono un film all'anno. Cardarelli dice di non sapere quali progressi abbia fatto il cinema dall'avvento del sonoro. Da questo specialo mondo conosciuto e amato da milioni di uomini, si tengono lontani decine e decine di scrittori di fama nazionale. Il cinema, ecco, interessa forse di più i romanzieri. Sono essi a trattare il cinema come un fatto del proprio mestiere, ed essi si rivolgono i produttori per le sceneggiature, per dialoghi. Spesso dai romanzieri escono i registi. Ricordiamo l'esempio di Mario Soldati. Dicono che in America, decine e decine di scrittori passino ogni anno al cinema.

Ma la diffidenza, ma l'indifferenza degli uomini di lettere non si può - ahimè - bilanciare con la partecipazione, con l'interesse di pochi romanzieri, devoti del cinema. Esiste ancora un ampio fosso da saltare. E' un salto importante. Bisognerà attendere molto per vederlo compiere, per essere sicuri che è stato compiuto bene.

GIACINTO SPAGNOLETTI

★

BIANCO E NERO

Stavamo per salutare la ricomparsa di quell'utilissimo strumento di cultura cinematografica che è « Bianco e Nero » avendo sotto gli occhi il numero apparso qualche tempo fa, a cura di Umberto Barbaro, quando ci è giunto, rifacendosi ancora da capo, un « Bianco e Nero » a cura di Chiarini.

Speriamo che questa sia la volta buona e che la serie degli interessanti quaderni continui.

D'accordo con l'*Avviso* editoriale, che apre il numero, almeno in linea di massima. Ma cosa vuol dire: « E' il cinema, il buon cinema, il vero cinema che va a sinistra; ma una sinistra che non ha apparati... : quella sinistra che è il progresso contro la conservazione... »? E' proprio sicuro Chiarini che Clair debba andare a sinistra, o quel delicatissimo psicologo borghese di David Lean, o quell'altro stupendo poeta georgico, cantore di piccoli proprietari avari e conservatori che è Renoir di *Farrebique*? Se poi sinistra, come accade, vuol dire tutto quello si vuole allora d'accordo. Ma una sinistra che non rifiuti le duchesse di Proust, le bottiglie di Morandi, gli amari adolescenti di Radiguet, le ironie di Stravinsky.

Il numero è veramente interessante; segnaliamo l'esauriente saggio di Pasinetti e la divertente nota di Serandrei su Luchino in Sicilia. Del quale son riprodotte alcune esemplari inquadrature dal film *La terra trema*.

Roma, aprile 1948

Ora, a prima vista, in Italia, un'enorme massa di spettatori che non desidera che ricevere dei forti pugni negli occhi, nelle orecchie, nel cuore e nel ventre... E poi c'è un importante minoranza d'artisti, professionisti o dilettanti, che con il loro occhio acuto arrivano addirittura al di là di ciò che vedono. A costoro l'attuale successo dei film italiani a Parigi, New York, Bruxelles, Londra pare un po' esagerato.

Sono pronti a dirvi che tutto ciò che il cinema italiano ha conquistato: quella verità, quell'avvicinamento diretto della vita colta quale è vissuta, nel momento stesso in cui le cose accadono, esso lo deve al cinema realista francese.

I nomi di Renoir, Duvivier, Carné ritornano senza posa sulla bocca dei miei amici, che mi sono accorto, ignorano completamente l'attuale produzione francese, così come noi ignoriamo quella italiana di prima del 1945 o '40.

Se da noi nessuno conosce le qualità e i difetti d'un Mario Soldati *qui*, in ramblin, ci si meraviglia che un certo Aulant Lara abbia potuto fare quel ripolavoro che ha compilato gli «invitati dei Dogi» all'ultima mostra di Venezia: *Le Diable au corps*.

Molto attenti, forse troppo, al lavoro dei loro registi, i critici italiani giudicano con grande lucidità l'arte di un Visconti o di un Rossellini, le «folies de jeunesse» d'un De Santis, lo sforzo ammirevolissimo e ardente di un Lattuada. Per il momento, io temo meno di quanto non temessi al mio arrivo a Roma che la così detta corrente neorealista italiana finisca in una semplice forma di giornalismo.

Vi sono, in Italia, pochi veri romanzieri e una folla di sottili saggisti e di sensibili «chroniqueurs»: mi domandavo se questa donna italiana della cronaca, del «sul vivo» del «dal vero»... non fosse che la contropartita dell'impotenza a creare un mondo interiore, e a proiettarlo, comunicarlo agli altri.

Ho dovuto discutere con Antonio Pietrangeli, sorpreso dalla sua condanna del formalismo... Ma è che il formalismo di un Soldati o di un Castellani era divenuto un paradiso artificiale, un rifugio per l'artista non libero di dire ciò che voleva dire, al tempo della moda dei film patriottici e dei telefoni bianchi.

«Non bisognerebbe però sostituire i telefoni bianchi con i singhiozzi dei moribondi che continuano il loro giovane sangue nel fango...» mi divertivo dire a Pietrangeli. Poi mi accorsi che la sola frontiera che ci divideva era quella della terminologia. Per lui il realismo doveva semplificare il naturalismo con più vigore che l'estetismo, quell'estetismo che ha infastidito nei nostri film recenti, siano essi del Carné degli *Enfants du paradis* o di Cocteau.

Di fatto, se ambedue tendiamo ad eliminare, sia pure per vie diverse, il cinema fotografico, descrittivo, documentario, non possiamo che andare d'accordo.

Un eminente critico, Léon Moussinac, ha testé scritto questa frase inoppugnabile: «Il cinema sarà sempre, soprattutto un'arte descrittiva...». Non ricordo con esattezza i termini della sua migliore dichiarazione, ma il senso è questo. Quando si pensa che lo stesso Moussinac, che pure è un uomo intelligente, probo e colto, è oggi, a Parigi, a capo dell'Istituto di Alti Studi Cinematografici, si ha un brivido d'inquietudine ed è lecito preoccuparsi della sorte dei giovani studenti che cresceno alla sua scuola.

No, tutto deve tendere ad eliminare dalla nostra arte la pura e semplice imitazione della natura. Il cinema deve proiettare sullo schermo la sua visione, egli deve vedere per gli altri, far vedere. E tanto meglio (per il suo predicatore) se avrà la forza di fare la stessa di ciò che vogliono (o sanno) vedere le masse.

Discutemmo appassionatamente ieri, con Robert Bresson e Piero Tellini. L'uno scrive egli stesso i suoi film. L'altro sta per realizzare egli stesso i film che scrive. L'uno sosteneva che tutto doveva essere rifatto per essere vero. L'altro si augurava di inventare una macchina che potesse vedere di là dai muri, una specie di cinematografia per cogliere la gente nella loro verità «attuale».

— La gente non fa niente di interessante nella sua vita, l'ho notato io stesso, — diceva Bresson — Bisogna obbligarla a essere degna di essere cinematografata. — Non si tratta di questo, ma di ottenere dei documenti di primissima mano e in tutti i casi di dare all'autore una libertà totale per ottenere la più profonda verità. —

La verità non è in ciò che ci vedo, la verità è in ciò che sono — rispondeva Bresson. Ma allo stesso modo non si riusciva a conciliare che li separavano. Il loro scopo era lo stesso: assumere la vita come una spugna, filtrarla, restituirla, darle una qualità personale, individuale, solo mezzo per arrivare all'universale...

(continua) JEAN GEORGE AURIOL

EISENSTEIN EXIT

Gli anni passano, ed ora che il cinema ha superato la cinquantina i registi cominciano a morire.

Tempo fa è scomparso a Mosca lo europeo per Eisenstein.

E' un lutto grave, per il cinema e la cultura di tutto il mondo. Se anziché regista Eisenstein fosse stato poeta o scrittore forse ora potremmo ricontarci alla sua opera con una maggiore probabilità d'essere intesi, perchè fin d'ora ci sarebbe di aiuto le parole per Eisenstein, per i suoi film che, come dice un altro grande uomo di cinema russo, Pudovkin, «non possono essere descritti, ma soltanto visti sullo schermo», per delineare il suo mondo o soltanto per suggerirlo?

Non vorremmo infatti fermarci al suo dramma di uomo cresciuto nella società sovietica, a quella sua natura rivoluzionaria ed inquieta che lo portò, nel 1925, a uno dei più autentici capolavori che noi si siano visti, La corazzata Potemkin, e che dopo La Linea generale *ulcuni vollero vedere offuscata fino poi a condividere le accuse di formalismo mossegli dal comitato centrale del partito comunista bolscevico a proposito del suo film recente,* Ivan il terribile, *ma scendere alle origini del suo linguaggio, del suo cinema che rimarrà come una delle espressioni più alte e pure della nuova arte.*

Di Sergio Michele Eisenstein, di questo piccolo russo dagli occhi chiari e dalla ruvida capigliatura arruffata, nato nel 1898, e destinato dal padre alla carriera dell'ingegnere se n'è parlato molto ed ora che la sua vita è passata dall'estremo tragurdio, gli storici trarranno, come si suole, delle conclusioni. Forse nasceranno discussioni intorno alla sua appartenenza o meno al partito e apprenderemo le vere ragioni del suo viaggio in America, verso il '30.

Non si potrà certo negare per Eisenstein, come forse per nessun altro regista sovietico, una decisa ispirazione rivoluzionaria e lo sviluppo, nelle sue opere, di una tesi comunista, ma non per questo dovremo accodarci a certa critica d'oggi impressionante arenatasi in vani problemi contenutistici e far eco alle affermazioni di una decadenza di Eisenstein nelle ultime opere.

Dove finisce l'Eisenstein della Corazzata Potemkin *e comincia quello dell'*Alessandro Nevskj *o di* Ivan *è difficile dirlo e d'altronde, proprio per un tale genio, che ha spiritualizzato nella forma più eccelsa i contenuti più aspri è ozioso porsi una simile questione.*

Che importa se l'ammutinamento della Potemkin *era un fatto storico, se l'invasione dei cavalieri teutonici, nel XII secolo, doveva essere, per i russi del 1940, uno stimolo all'amor patrio, e i fatti della* Linea generale *miravano a magnificare i piani quinquennali e la industrializzazione dell'agricoltura, quando nell'esaltazione del racconto, nella potenza delle inquadrature, nel romanticismo delle situazioni tutto si annulla e si sublima ad un tempo?*

Il suo cinema era dunque, come ogni vivace espressione d'arte, al di là di ogni corrente ed ideologia e allorchè, nell'inevitabile suo successo ai primi anni del bolscevismo, il suo spirito rivoluzionario parve quietarsi, e dal mondo contemporaneo, Eisenstein si rifugiò nella storia, la sua ben non venne meno e il suo canto non perdette la carnalità e l'universalità dell'accento.

Stravinsky

e la musica per lo schermo

Sul fascicolo di dicembre 1917 della rivista «Musica» III è riportato un articolo in cui l'insigne compositore russo fa delle dichiarazioni molto interessanti circa la musica per il cinematografo, dichiarazioni che val la pena di conoscere e di commentare. Stravinsky, per dirla in poche parole, è molto scettico sul valore dei risultati ottenuti dalla collaborazione della musica con le immagini animate, se può affermare con tutta franchezza che «la musica per il cinema ha una sola funzione: quella di permettere al compositore di guadagnarsi la vita». E' un fatto che, oggi, il cinema è una risorsa redditizia per molti musicisti, così come lo è per molti scrittori e per molti architetti, i quali tutti preferiscono lavorare per essa per il minore impegno e i maggiori profitti che comporta; ma la funzione della musica per il cinema noi, davvero, non crediamo che sia questa sola.

Stravinsky non è persona nella quale si possa supporre una totale ignoranza di quelle opere in cui la collaborazione tra immagini e commento musicale abbia risultati di eccezionale bellezza; ma, da buon musicista, da buon «purista», egli si rifiuta di ammettere che quella musica, la quale secondo lui «sottolinea» e «spiega» l'intreccio di un film, «possa essere presa in considerazione da un punto di vista artistico». Perchè? Ecco: «Comprendo benissimo, egli dichiara, che la musica è un complemento indispensabile del film sonoro. Deve colmare delle lacune della narrazione e della proiezione e deve fornire all'altoparlante dei suoni più o meno gradevoli. Il film non ne potrebbe fare a meno: allo stesso modo come le pareti del mio salotto fanno miglior figura ricoperte di una carta da parati. Ma nessuno pretende trovare in una carta da parati i requisiti artistici che trova in un quadro». Potremmo fermarci qui, nella citazione, dato che queste spiegazioni di Stravinsky sono abbastanza significative e fin troppo facilmente confutabili, ma è interessante seguire fino in fondo il suo pensiero, prima di svolgere una critica. «I frequenti malintesi relativi alla musica per il cinematografo, prosegue Stravinsky, vanno attribuiti alle premesse errate che la musica serva a sottolineare e a descrivere i caratteri e l'azione del dramma cinematografico. La musica non spiega nulla, la musica non sottolinea nulla. E quando essa tenta di spiegare, di narrare o di sottolineare qualche cosa, non ne derivano che conseguenze imbarazzanti e dannose». E più oltre: «A mia avviso, essa [musica per lo schermo] dovrebbe limitarsi a non guastare l'azione che si svolge sullo schermo; dovrebbe adempiere, rispetto al dramma cinematografico, una funzione simile a quella che, in un ristorante, la musica esercita sulla conversazione che si svolge ai vari tavoli. Ovvero la musica per il cinematografo dovrebbe esercitare la funzione che esercita su di me un piano suonato nel salotto mentre leggo un libro». Dove si vede come Stravinsky, partendo da affermazioni non troppo esatte, giunga ad apprezzamenti che sbagliati non sono, in un certo senso, ma che anzi si prestano ad una discussione sul tema. Tuttavia, mi sembra che alla base dei suoi ragionamenti vi sia questa troppo rigorosa concezione della musica: un mezzo espressivo di cui non si può ammettere altra uso all'infuori di quello che porta all'arte, all'immagine pittrice autonoma. In tal caso, è ovvio che qualsiasi discussione sulla musica per lo schermo metterà quest'ultimo in condizione d'inferiorità e porterà tutti, non solo Stravinsky, a dire che essa «non può essere considerata musica», che «la musica è un'arte troppo elevata perchè possa venire usata al servizio di altre arti; troppo elevata perchè possa venire usata unicamente allo scopo di blandire il subcosciente dello spettatore».

Proviamo invece ad ammettere che la musica possa, in alcuni casi, non avere preoccupazioni di espressività autonoma (cioè in esclusiva funzione della propria «condizione musicale»). Dovremo, in tal caso, cominciare col dire che la musica non è affatto «un complemento indispensabile del film sonoro». Esistono film sonori dove la musica non compare nè come complemento nè come fondamento. Esistono film (e se non esistessero ne potremmo benissimo immaginare l'esistenza) dove la parte musicale è solo il logico riflesso di parti visive (la musica di un organetto «che si vede» nell'inquadratura). Quando in un film le uniche parti musicali sono di questo tipo, noi possiamo affermare che in quel film non c'è alcun *commento musicale*. Un complemento indispensabile sarà, forse, nella concezione meramente commerciale dei produttori, per i quali la musica rappresenta un elemento d'attrazione e di successo, la prima e vera ragione per rifare sullo schermo la vita di Chopin e di Verdi. Ma sarà sempre un elemento da giudicare alla stregua degli altri nelle opere alle quali siamo decisi a riconoscere un solido merito «cinematografico», artistico. Film come «Vampyr» o «Brief encounter» propongono lunghe discussioni sulla musica per lo schermo, ma alla fine dobbiamo riconoscere che un primo elemento di giudizio, di interpretazione e di analisi, proprio nei riguardi di queste opere riuscite, ce lo dà Stravinsky stesso dove afferma, e l'abbiamo già riportato, che la musica per il cinema «dovrebbe limitarsi a non guastare l'azione che si svolge sullo schermo». In «Vampyr» la colonna sonora è quasi ininterrottamente occupata da una musica di «commento», mentre in «Brief encounter» l'accompagnamento musicale è in prevalenza originato da una sorgente interna al film: la radio accesa nella stanza dove la protagonista rievoca il passato. In entrambe le opere, la musica non fu nè una sottolineatura nè una spiegazione dei personaggi e dell'azione. Se la musica avesse davvero nel cinematografo, come pare credere Stravinsky, la funzione di sottolineare o di spiegare qualcosa, dovremmo concludere che le immagini di per sè non sono sufficientemente chiare, che non lo sono potenzialmente e quindi nemmeno praticamente, ecc. A questo punto, è opportuno citare il pensiero del musicista Maurice Jaubert, di cui sono note le partiture di «Un carnet di ballo», «Alba tragica», «Il porto delle nebbie», il quale scrisse: «Alla musica chiediamo di approfondire in noi un'impressione visuale. Non le chiediamo di «spiegarci» le immagini, ma di aggiungere ad esse una risonanza di natura specificamente dissimile. Non le chiediamo di essere «espressiva» e di aggiungere il suo sentimento a quello dei personaggi e del realizzatore, ma di essere «decorativa» e di unire il proprio arabesco a quello proiettato dallo schermo. Si liberi una buona volta da tutti gli elementi soggettivi, ci renda infine fisicamente sensibile il ritmo interno dell'immagine senza

Invito al Cinema

Anche il cinema ha perduta la sua ombra al demonio e non riesce a ritrovare la vena fantastica di Murnau e degli altri artigiani di genio che seppero narrare sullo schermo i loro sogni febbrili?

sforzarsi per questo di tradirne il contenuto sentimentale, drammatico o poetico » (2). E' proprio su queste ultime parole che bisogna fermare il discorso. La musica deve essere in stretto contatto con il ritmo, non già con il contenuto del film. Se, a un certo punto, noi non avvertiamo più la presenza della musica in quanto elemento « sonoro », in un film come « Vampyr », ciò è possibile perchè la musica si è integrata perfettamente al ritmo visivo, cioè al ritmo del montaggio, così da esserne diventata parte integrante, inscindibile. Che questa sia la sola, vera possibilità d'esistenza della musica nel film, è ovvio; allo stesso modo in cui nel cinema come opera d'arte noi cerchiamo unità e parità di rendimento fra ritmo interno e ritmo esterno, fra recitazione e scenografia, fra fotografia e illuminazione, fra angolazione e sceneggiatura, dobbiamo cercare unità e parità di rendimento fra la musica e ognuno di questi elementi, fra la musica e tutti gli altri elementi. In tal senso, le possibilità espressive della musica sono infinite e non si tratta nè di sottolineature nè di spiegazioni. Si veda, per esempio, questo momento di « Brief encounter »: la protagonista sta rivivendo un episodio della sua avventura sentimentale, la musica entra progressivamente, aumentando di volume, nella colonna sonora, fino a diventare assordante e all'improvviso, per stacco visivo e sovrapposizione sonora, ecco il marito che le chiede di abbassare la radio perchè suona troppo forte. In questo caso, la musica non spiega e non sottolinea: narra, semplicemente, di pari passo con le immagini. La musica che aumenta di volume è quella della radio che la donna aveva aperto prima di sedersi in poltrona e abbandonarsi al sogno. Questa musica noi sappiamo che aveva continuato a suonare per tutto il tempo in cui la donna fantasticava e rievocava il passato ma, per un fatto molto normale, essa « non la sentiva più », tutta presa dai suoi pensieri. Quando la rievocazione si affievolisce, la musica della radio viene nuovamente percepita e in modo sempre più evidente, fino a stroncarla completamente dal sogno, con l'aiuto finale della voce del compagno. Qual'era, dunque, il valore e la funzione della musica in questo caso? Semplice: arricchire l'impressione, nello spettatore, di vivere « soggettivamente » la vicenda. E perchè la musica in questo caso, è efficace? Altrettanto semplice: perchè il ritmo con cui agisce nel film è pari al ritmo con cui agiscono le immagini. All'un'azione visiva che dà un certo risultato, la seguito o corrisponde un'azione musicale con un risultato aggiuntivo equivalente.

Potremmo continuare negli esempi, sia ricavandoli da questo film e sia attingendoli da altre opere, ma non lo ritengo necessario. Non voglio dire, con questo, di aver risolto il problema dei rapporti fra musica e film; tutt'altro. Ho voluto semplicemente esporre alcune considerazioni da cui esula qualsiasi pretesa di novità ma il cui valore è elevato e indubbio e da troppe parti molto spesso ignorato o svalutato. Vorrei, infine, con questo discorso, richiamare nuovamente l'attenzione della critica sull'importanza mai abbastanza avvertita della musica in seno all'opera cinematografica.

CORRADO TERZI

(1) Igor Stravinsky: « La musica per il cinematografo », in « Musica » (Roma, dicembre 1947).

(2) Maurice Jaubert: « La musique dans le film », in « Cinéma », quaderno IDHEC n. 1 (Parigi, 1947).

HUXLEY E UN TITOLO

Si sa che Aldous Huxley si paga la sua lunga vacanza mistica in California sceneggiando di tanto in tanto a patti con i magnati di Hollywood. Si ricorderanno le sceneggiature di *Madame Curie* e *Orgoglio e pregiudizio*. Giunge notizia che ora, per la prima volta, si è portato sullo schermo un suo racconto. E' abbastanza divertente la storia dei vari cambiamenti di titolo che Huxley ha dovuto apportare al film per renderlo accetto agli specialisti di pubblicità della *Universal-International*. Il titolo originale, conosciutissimo anche in Italia, è *Il sorriso della Gioconda*. Niente da fare, troppo ottuso. Allora, successivamente, sino alla soddisfazione del gusto hollywoodiano: *Affanno mortale*, *Non dormir più*, *Cuore indifeso*, *Arte del delitto*, *Velluto nero*, *Vendetta*, e, finalmente, quello buono: *L'eredità di donna*. Il film, interpretato da Charles Boyer, pare che sia abbastanza bello e che si profili per uno dei più grandi successi dell'anno. Dal punto di vista della rassetta, naturalmente.

LETTERE al direttore

LE NOSTRE COMPAGNE

Signor Direttore,

mi pare che siamo un po' in ritardo coi nostri film, non Le pare? Forse li interrompiamo troppo. Come ricordi, miliardi dei giovani Andreotti, articoli lunghi e larghi, reti muri di piombo, sulle riviste. Ha visto uno delle ultime? Io sì!

Quest'uomo, intanto, due soli film mediocri (da non paragonarsi tuttavia ai Rossellini e ai De Sica) Cuccia Tragica e Giovinezza perduta. Blocchi di talento narrativo De Santis e Germi sono però poco spendibili, non « veri » (Un hanno America, dietro di loro; i « westerns » dietro il Beppe ricciuto, i « gangsters » dietro il giovane Germi.

Ora in Italia ci sono le donne. Diceva Stendhal che il nostro era l'unico paese al mondo dove la passione amorosa trionfa su tutto. Anche oggi, a cento anni di distanza dalle annotazioni del scrittore di Grenoble, gli italiani credono più all'amore che ai altri assoluti: guerre, rivoluzioni, ideologie, socialismi, ecc.

C'è della gente (professionisti colti, buoni) che spara sulla moglie sorpresa in adulterio; ragazzine che per una delusione grande così si pettinano sotto il treno; umanoli (ieri a Sesto San Giovanni: la Stalingrado d'Italia!) di 25 anni che accolgono l'amata di venti anni più vecchia, sposata, con figli grandi, perchè ha scoperto « primi capelli grigi, e insomma si vergogna. E non parliamo poi dei tipi fissi delle nostre donne: tipo Trieste o Trapani, un mondo, signor Direttore!

Ma il cinema nostro queste faccende nostre le ignora. S'interessa al contingente: scioperi, signorine, partigiani e trascura l'eterno.

Pensi che abbiamo esportato Anna Magnani (brava attrice, non c'è che dire, ma non « bella italiana ») e buttiamo oscuramente buttarchiare Clara Calamai e Marcella Lotti. Delitti, le dico, verrebbe quasi da piangere dalla rabbia. Intanto in via Montenapoleone e in via Veneto, per le sale di Venezia e nel centro di Firenze si muove un popolo femminile che è il più curio, il più interessante del mondo. Col vestito lindo dell'ingiù futuriu, col culturino bianco della commessa di negozio, con un modello originale di Jacques Fath girano per vecchie strade di questa misteriosa parte le incantevoli compagne della nostra vita. Che frequentano ritrovi, si sposano, mandano di parto, vogliono veder pur gelosi, hanno amanti e figli senza che i registi Pietro, Beppe, Luigi e Alberto se ne accorgano. Troppo attenti al Collettivo, al Sociale, all'Esistente e alle altre frottole Pietro, Beppe, ecc. ignorano la vera Italia. Più stridula forse, se la gente preferisce al Collettivo ecc. Paulette o Rita.

Cordialmente

PIETRO BIANCHI

ONORE ALLA CRONACA

Già vi sarete accorti che *La Casa della novantaduesima strada*, *Il tradito una risposta e Boomerang* si distinguevano per uno scrupolo realistico, specie nella descrizione degli ambienti, veramente insolito nel cinema americano. C'era nelle sequenze più riuscite di quei film, soprattutto di *Boomerang*, una qualità di alto giornalismo che ci ricordava *Life*, *Time*, insomma la miglior cronaca scritta e fotografica dei nostri giorni. Non per niente il produttore di tali opere è quel Louis De Rochemont che ha creato *March of time*, una delle più intelligenti cose che si possano vedere al cinema, naturalmente non Italia dove pure arrivano gli scolatrici peggiori della produzione corrente di Hollywood.

Ora De Rochemont ha insieme al Hathaway imbroccato un altro di questi reportages romanzati: si chiama *Call Northside 777* ed è basato su un vero fatto di cronaca accaduto a Chicago nel 1932. Interprete è James Stewart.

IL ROMANZO *in fotogrammi*

Parigi, aprile.

Christian Jaque e Pierre Very hanno ultimato in questi giorni una versione cinematografica della «Certosa di Parma». I «beylisti» che in Francia sono legione ed hanno a Parigi la loro roccaforte, si sono messi a ruggire dietro le pile delle loro edizioni critiche.

Stendhal non si tocca.

L'occasione, che viene di mezzo anche Parma armata al cinema e alla letteratura, ci offre pretesto per una discussione intorno a questa «battaglia dei generi», o dei mezzi di espressione artistica. I nostri padri la svolsero sul tema del balletto che interpreta un poema od un qualche servendosi di mezzi musicali e coreografici, vale a dire traducendo in forme diverse la medesima ispirazione. Oggi è quel grande divoratore di «soggetti» che è il cinema, il quale va a pescare in pagine di romanzi la trama delle sue opere. Da Balzac a Radiguet, da Manzoni a Dostojewski, tutta la grande letteratura è ormai sfilata sullo schermo.

Ci fu mai un caso in cui si disse che il cinema aveva nobilitato il romanzo e non viceversa? Non ricordo.

Sempre mi parve, e parrà ai più ma coloro che erano in grado di poter fare il confronto, che il cinema — dovendo fornire emozioni puramente visive, come si addice alla sua ternura — era costretto a dare, del romanzo, soltanto la forma; riferirne cioè i luoghi, mostrarne i personaggi, e non lo spirito, la sostanza veramente letteraria.

Io credo che il problema stia, per l'appunto, nella diversità delle due ternure, quella del cinema e quella del romanzo; e nella sostanziale differenza che esiste tra l'unità di ispirazione del genere letterario, e la pluralità di quello cinematografico. L'altra sera André Malraux, in una conferenza che aveva per scopo di dimostrare come al giorno d'oggi i ritardi della cultura non abbiano più confini geografici, citava il caso di un cinema di Bombay ove si proiettava la versione Metro Goldwyn Mayer di «Anna Karenina»: un pubblico di indiani che apprende da un'attrice svedese diretta da un regista americano quale forse l'idea che il russo Leone Tolstoi aveva dell'amore.

Troppi traduttori ed interpreti perchè una ispirazione, che è nella sua sostanza individuale, possa rimanere inalterata.

Ma quando un produttore cinematografico sceglie dalla sua biblioteca il soggetto di un romanzo, non aspira certo alla fedeltà. Il movente è dato dal successo di cui quel certo titolo è già corredato. Non dimentichiamo che il cinematografo è, innanzitutto, affare d'industria, nel quale i milioni che si spendono sono molti, e debbono trovare risposta nei milioni che si incassano. Balzac, Tolstoi, Stendhal, hanno già fatto le loro prove con il pubblico. Il produttore che li prende per attori fa a colpo sicuro. Non cerchiamo altre giustificazioni alla fregola letteraria degli industriali del cinema.

Nè le voci che gridano al tradimento sono qualcosa di più di un appello nel deserto. In Francia gli spettatori di *Diable au corps* superarono i quattro milioni. Quanti fra essi poterono giudicare, col mettersi, che tra il testo di Radiguet e quello di Autant-Lara la ispirazione non era rimasta la medesima? Ci sono più frequentatori di cinematografi che amanti di buone letture; molti di più. Facciamo congratularci per il fatto che, a questo modo, opere immortali allargano sensibilmente i confini della conoscenza che il mondo può avere di esse. Ma chi avrà visto Jean Marais nei panni del Ruy Blas, potrà dire veramente di conoscere il Ruy Blas vittorughiano?

Dice Christian Jaque a sua difesa, a proposito della *Certosa di Parma*: «lo schermo alleggerisce il libro di tutta una letteratura inutile, e ne rende in sintesi l'atmosfera con una uguale somma di illusioni grafiche. Il gesto basta sovente a definire una situazione psicologica che l'autore ha dovuto trattare in molte pagine. L'espressione cinematografica ha sul libro il vantaggio della concisione, di una maggiore potenza suggestiva. E se le immagini non rappresentano altro che sentimenti superficiali ci resta il dialogo per discendere più profondamente nell'analisi. E, in più, il genio degli attori».

Ahimè, di nuovo Stendhal, ed unico, quanti autori deve dunque cantare la *Certosa dello schermo*! Il soggettista, il dialoghista, il regista, l'attore: saranno tutti così stendhaliani da rugliare, e sempre, nel segno?

In sono d'accordo, invece, con Louis Daquin, che quando ridusse per lo schermo l'*Idiota* di Dostojewski volera intitolarlo: *Gli amori del principe Mitchkine e di Anastasia Philippowna, soggetto ispirato da un'opera di Dostojewski*.

Louis Daquin riconosce che il romanzo offre una materia già elaborata, e indurre per questo in tentazioni giustificabili. Ma la versione cinematografica non può essere mai un «duplicato» in immagini del romanzo. E' un'altra cosa, un'altra opera, di fronte alla quale il romanzo sta soltanto come indicazione, come ispirazione di partenza.

Ma i produttori non amano la modestia, e la pubblicità ha le sue pretese inderogabili. Sull'argomento potremmo scrivere volumi ma ormai non ci salveremo più dal leggere i nomi dei grandi scrittori accanto a quelli di Ingrid Bergman e di Tyrone Power, e dal vedere la nostra donna di servizio tornare dalla spesa con l'ultima edizione di un «romanzo cinematografico» in trentadue pagine e dieci illustrazioni; magari la *Certosa di Parma*, ridimensionata a uso popolare dal ruga dell'ufficio stampa della Generalcine.

GIANNI GRANZOTTO

L'INAFFERRABILE TRAVEN

Di tanto in tanto gli americani, con scarso «fair play», escono fuori con un bel film. Il che data l'infallibilità della scienza marxista-leninista applicata alle belle arti non potrebbe assolutamente accadere. Infatti la tirannia del sistema capitalistico laggiù vigente, che ha permesso i rapaci orori di Chaplin e di Vidor per non parlare d'altri, avrebbe secondo alcuni giovani appassionati cultori della dottrina messo inaridito del tutto il terreno, che pur parve tanto ricco, della California. Superando le vere alcune difficoltà, una soprattutto, John Huston al quale già dobbiamo quella meraviglia del *Mistero del falco* (quanti ce ne sono arrivati in Italia?) e un documentario appena cominciato sulla guerra in Italia, *San Pietro*, che invano abbiamo aspettato, ha realizzato un film che a detta dei più acuti critici americani è degno della più grande tradizione cinematografica d'oltre-atlantico. Si intitola *Il tesoro della Sierra Madre* ed è tratto da un romanzo di quel misterioso Traven per il quale Cerchi ha preso una lancia rotta. Si tratta di tre americani che verso il '20, dopo una malattia vincita ad una lotteria, si lanciano nelle montagne del Messico alla ricerca dell'oro. Gli attori sono Walter Huston, padre del regista, Humphrey Bogart e Tim Holt. Direttore la storia dei rapporti di Huston con Traven il quale, avendogli chiesto il regista un appuntamento a Mexico City, gli mandò un fragile omettu vestito con uno sdrucita abita rubar raki e una camicia rhiusa con una spilla da quattro saldi. Il biglietto da visita dell'omettu portava: *Hall Croves, traduttore*. Croves spiegò che Traven non poteva venire, ma parlasse pure con lui dato che egli conosceva lo scrittore e le opere «meglio di Traven stesso». Huston noleggiò Croves per cinquantamila dollari la settimana, cambiandogli che l'omettu mulicstito altri non fosse che il grande scrittore enigmatico che vive nascosto al Messico scrivendo romanzi in lingua tedesca.

Ora poi Croves ha scritto una lettera riconoscentissima a Huston per i suoi apprezzamenti sulla sua eleganza. Se continua di questo passo ne vien fuori un altro magnifico film.

QUESTO PUBBLICO...

Una inchiesta svolta presso il pubblico inglese riguardo attori, registi, ecc., ha rivelato i profondi abissi di ignoranza della maggior parte di coloro che l'abitudine frequentano le sale cinematografiche. Alla domanda «Quali regista preferite?», più del sessanta per cento non rispose ignorando perfino l'esistenza di una persona di tal fatto. Altri risposero con nomi di tecnici del suono, costumisti, e di nomini come Irving Berlin e John Galsworthy, ecc.

IL SUBCOSCIENTE IN CELLULOIDE

G. W. Pabst realizza la sua originale esperienza psicanalitica, all'epoca del suo migliore fervore creativo. «Il caso del professor Mathias» (1924) precede infatti di un anno il capolavoro del grande regista tedesco «La via senza gioia», opera classica del film muto e che può essere messa alle origini di tutto il moderno cinema francese. Questa esperienza appare però integrale solo nella sua prima affermazione, e per quanto l'artista la rinnovi altre due volte con «Crisi» (1927) e col «Diario di una donna» (1929) occorre riconoscere che essa è solo parzialmente attuata nel secondo dei tre films e totalmente mancata nel terzo.

Comunque gli orientamenti di Pabst al riguardo, devono essere fatti risalire almeno a due anni prima. Infatti già nel 1922 in una lettera diretta al suo amico Ernanno Stolte egli dichiarava di voler indirizzare le sue ricerche verso un approfondimento interiore e freudiano delle possibilità espressive della camera, pur evitando il pericolo di una dissertazione in immagini di cui lo schermo non poteva essere la sede appropriata.

E in verità queste premesse potevano ritenersi, dal punto di vista teoretico tutt'altro che errate.

Le più note caratteristiche del mondo subcosciente, potenza e libero giuoco delle im-

magini, il loro condensamento ed avvicinamento illogico, l'interpretazione del loro contenuto manifesto (plastico), come segno del desiderio e dell'idea, la loro stessa elaborazione analogica, simbolica o allusiva, potevano già apparire come dei fatti strutturalmente connaturati alla essenza stessa della tecnica cinematografica.

Con l'aiuto poi del mago Méliès il vecchio nume tutelare di tutta l'arte cinematografica e dei suoi trucchi geniali, la ricostruzione di un sogno, la storia di un'angoscia o di un «*refoulement*» costituivano già una materia di pretto dominio filmico anche prima delle scoperte dei maestri espressionisti tedeschi. Lo stesso antico film italiano di epoca non anteriore al 1910 offre parecchi esempi chiari e pertinenti al riguardo.

Inoltre la tecnica peculiare del sogno, come spiegata da Freud e per cui le parole non sono sufficienti alla elaborazione del contenuto onirico, ma occorrono *altre immagini* sembrava espressamente autorizzare la possibilità di una riuscita traduzione cinematografica del mondo incosciente e subliminare.

Ma ciò che costituisce l'originalità del «Caso del professor Mathias» è che in questo film l'esperienza freudiana appare come il nucleo stesso della vicenda e cioè come esposizione e spiegazione di uno stato di sogno. Il primo quadro ci presenta infatti il dottore solo nella sua camera da toilette. A un certo punto egli viene chiamato dalla moglie che lo prega di raderle la nuca. Il marito cerca in un primo momento esimersi scherzosamente dall'incarico, ma siccome la donna insiste, si decide a raggiungerla nella camera vicina.

Mathias ha quasi ultimato questa futile bisogna, quando ode il grido di *assassino*, due volte ripetuto. Il professore si impressiona, fa un falso movimento e ferisce leggermente la moglie col rasoio.

Qualche tempo dopo egli apprende che Giovanni il suo giovane cugino è per tornare da Sumatra, ove si trovava in missione scientifica. Allora una irragionevole gelosia lo assale che non tarda a trasformarsi, sempre nel sogno, in follia omicida.

Così egli vede la moglie e il cugino insieme: fa per slanciarsi sulla coppia ma una visione allucinatoria lo trattiene: quella di tre convogli ferroviari che, marciando in opposta direzione, sembrano attraversarsi a vicenda.

Subentra quindi l'apparizione di una città «hindou» recinta di torri merlate. Dall'alto di queste costruzioni, delle campane, molte campane suonano a distesa. Ma poi sono sostituite da altrettante teste di donne, oscillanti paurosamente sul vuoto e trattenute solamente dai capelli: in una di esse il professore non tarda a riconoscere il volto di sua moglie.

Egli fugge, ma vede attraverso le inferriate di una finestra scorge ancora i colpevoli in barca sull'acqua nera di uno stagno. Allora Mathias si slancia e uccide la donna a colpi di scimbola. Un secondo dopo si sveglia.

Questo il contenuto del film. Ora parecchi di questi frammenti appaiono non solamente notevoli per la sottigliezza con cui Pabst adopera il determinismo meccanico dei trucchi ai fini della libera rappresentazione onirica che egli intende perseguire, ma per la riuscita semplicissima della teoria freudiana da lui applicata con stretto rigore scientifico.

1) La voce *Assassino* che Mathias ode dopo aver leggermente ferito la nuca della moglie è già un sintomo del suo orgasmo subcosciente alimentato da uno stato di gelosia più erotica che sentimentale.

2) Lo *scontro dei treni*, è senza dubbio una perfetta traduzione in linguaggio onirico del cozzo della volontà omicida del soggetto, con quelle degli adulteri che vanno realizzandosi in senso ad essa contrario.

Questa sequenza può essere considerata a buon diritto come uno tra i più convincenti esempi della dottrina freudiana, sull'elaborazione simbolica del contenuto onirico ed una illustrazione particolarmente felice delle reazioni subcoscienti durante lo stato

del sogno. «Voi dovete essere contenti, scrive infatti il grande scienziato austriaco, se avete la possibilità di tradurre con una più grande finezza di immagini le relazioni che non sono suscettibili di esteriorizzazione visiva. Quando cioè colui che sogna riesce a ridurle alla loro materia bruta, fatta di oggetti e di *attività*».

3) *L'apparizione del paesaggio hindou* è poi una precisa identificazione del luogo di provenienza del cugino (Sumatra).

4) *La sequenza delle campane* consta invece di due momenti essenziali. Essa rappresenta quel che Freud definisce un *sintoma a due tempi*. L'eco prolungato delle squille può avere infatti nella realtà la funzione generica e ordinaria di *richiamo* dei fedeli al tempio ove si celebra l'ufficio. Così nel sogno del professore, che è di contenuto erotico, le campane che suonano a distesa e poi si trasformano in teste di donna, giocano come generico *appello sessuale*.

Ma quel suono può avere il significato, più circoscritto, di *allarme*. E allora quando Mathias subito dopo vede una sola delle campane che si trasforma nella testa della moglie, ciò sta a rappresentare appunto lo *allarme* a lui personalmente diretto, circa la condotta colpevole della sua compagna.

5) L'uccisione della moglie a *colpi di scimbola* non è poi che l'ulteriore evoluzione

onirica del motivo della lama di rasoio preceduta da uno stato di censura della coscienza, rappresentato dalle inferriate.

Nell'altro film «*Crisi*» di freudiano non c'è che il finale. Ed è la scena in cui la protagonista, sdraiata a letto e insoddisfatta dopo una notte di ballo, si scopre le cosce con gesto nervoso e sventola su di esse un lembo di lenzuolo. Qui il gesto che sembra dettato dal bisogno apparente di provocare frescura al corpo sarebbe invece una ingenua manifestazione della «libido» ricacciata e starebbe a significare l'appressamento al piacere e il conseguente stato di insoddisfazione in cui versa attualmente la donna.

Fin qui Freud e con un po' di buona volontà anche Pabst. Ma sembra che oggi l'obbiettivo cinematografico si appresti ad interloquire direttamente sull'argomento.

Osservazioni fatte sulle lepri, le quali, come è noto, dormono ad occhi aperti hanno permesso infatti di constatare per la prima volta l'esistenza nella retina di vere e proprie immagini oniriche, il che induce a formulare l'ipotesi che lo stesso avvenga nell'occhio umano.

Ora un medico spagnolo, il Dr. Josè Calderon, ha costruito un apparecchio di presa il quale può attraverso le palpebre, e mediante l'uso di raggi infrarossi, fotografare anche nell'uomo le immagini formantisi nella pupilla durante lo stato onirico. Per la prima volta si è potuto così misurare la velocità del sogno di un soggetto normale. Essa ha coperto 50 metri di pellicola al secondo con un ritmo cioè centuplicato di fronte a quello della realtà.

ROBERTO PAOLELLA

COMICI AMERICANI

HARRY LANGDON

Dopo Charlot, dopo Ridolini, anche Harry Langdon ha fatto la sua ciapparizione in brevi comiche, stinte dal tempo, ma sonorizzate per l'occasione.

Anche se classificato fra i minori, Harry Langdon merita di essere ricordato, perchè, a dir vero, le sue creazioni non sono del tutto prive di originalità.

Egli si presenta nelle sembianze di un giovanotto dal viso tondo e leggermente irregolare, coi due occhi ora assonnati, ed ora esageratamente aperti a seconda delle circostanze. La sua caratteristica interiore è costituita da un perpetuo stato di stupore e sonnambulismo. Egli è un po' estraneo a tutto ciò che lo circonda e dura fatica, in un primo tempo, a rendersene conto; ma, come si «sveglia», è preso da una specie di bregola maliziosa e sfrutta gli avvenimenti a tutto suo vantaggio. I film comici, nei quali egli agisce, hanno una struttura narrativa che si può raffigurare con una ellisse. Scelto il punto di partenza, si possono determinare le singole parti al seguente modo: periodo di sonnolenza (incapacità ad afferrare le rose), risveglio, sfruttamento delle circostanze, stanchezza e ritorno allo stato iniziale.

Questa struttura interiore dei film di Langdon all'apparenza così semplicistica, si appalesa in realtà quanto mai efficace nella determinazione di un particolare e definitivo stato comportamentale. I soggetti dei film di Langdon privi in effetti di qualsiasi movente poetico, acquistano una plausibilità quasi artistica, in conseguenza del loro immediato adattamento alla forma interiore della esposizione. Il personaggio poi, vero e proprio, è rigorosamente circoscritto in questo stato determinativo e non si muove che opportunamente.

Fra i brevi film comici visti o rivisti ultimamente, ne scegliamo uno che, senza essere naturalmente il migliore fra i molti girati da Langdon, a nostro avviso risulta abbastanza dimostrativo. E' intitolato «Il Vagabondo» e ne tratteggiamo brevemente il soggetto.

Un vagabondo innocente (Langdon), creduto colpevole di un furto, per sfuggire ad un agente di modi piuttosto spicci, ricorre un autocarro e vi salta sopra. Sull'autocarro vi sono alcune statue di vera destinate ad un museo ed anche il vagabondo, scambiato per una statua, viene in seguito scaricato ed opportunamente collocato in una sala. Mentre il vagabondo sta riavendosi dallo stordimento provocatogli da un ambiente così strano, due ladri si introducono nel museo con l'intenzione di rubare un famoso ed autentico rubino, messo in mostra in una vetrina. Da questo momento ha inizio una curiosa serie di inseguimenti, di capitombioli, di scambi di persone e statue, tra i sorveglianti del museo, i ladri ed il povero vagabondo, capitato in mezzo a tale trambusto senza nulla saperne. Egli riesce però così bene a destreggiarsi in quell'ambiente, che tosto, grazie al suo intervento, i ladri possono essere presi ed arrestati. Ma questo non pone subitamente fine agli avvenimenti, perchè il vagabondo, credendosi ancora sospettato dall'agente sbrigativo, interviene per l'arresto dei ladri, fugge su un'automobile, portando con sè la figlia del direttore del museo.

L'interesse principale del breve film, naturalmente, è basato sugli incidenti che avvengono nel museo. Lo stupore del vagabondo di fronte alle statue, scambiate ioizialmente, per uomini, costituisce il punto di partenza della ellisse costruttiva. Il vagabondo alza le mani di fronte a due gangsters di... cera ed abbenta dei pugni di gomma; i suoi occhi si allargano a dismisura come due cerchi perfetti e le mani, ingigantite di bianco, si agitano con incertezza. Egli non riesce ancora ad adeguarsi alla situazione.

La ronda alle sale dei sorveglianti, dopo la chiusura del museo, «sveglia» il vagabondo, il quale, per non essere arrestato, di volta in volta, assume strani e rigidi atteggiamenti, che lo confondono con le statue. Una maggiore complicazione è ulteriormente portata dalla introduzione dei ladri, ma il vagabondo moltiplica le sue risorse fuchsesche, destreggiandosi tra ladri e sorveglianti.

I due punti principali dell'ellisse costruttiva, sono luminosamente individuati. Lo sfruttamento delle circostanze è sempre maggiormente messo in opera fino a concludersi con l'arresto dei ladri, provocato con malizia quasi spontanea dal vagabondo.

Ma è sufficiente l'intervento dell'agente dei primi quadri del film, per far ripiombare, istintivamente, il vagabondo nello stato di incomprensione e di inadeguamento; e la fuga ne è la conseguenza immediata.

Dire che i film di Langdon sono ingegnosi, è dire troppo poco; citeneli ispira di poesia è, naturalmente, altrettanto esagerato; tuttavia essi non sono soltanto una provvisoria riunione di teorate più o meno comiche; ma, nella loro struttura, obbediscono ad un criterio infinitamente completo e non estraneo ad un, seppure elementare, concetto di ritmo.

La disatura dei fatti, per concretizzare lo stato d'animo del protagonista, obbedisce ad un criterio risolutivo, che ha in sè molti numeri convincenti. Si veda ad esempio il progressivo adattamento del personaggio nel «Vagabondo»: dagli iniziali atteggiamenti meccanici per confondersi con le statue, attraverso i successivi ed indovinati stratagemmi, si giunge addirittura ad un travestimento completo. E' sempre l'ormai famosa curva dell'ellisse, che si consolida pienamente.

La tecnica dei film di Langdon è la solita dei film dell'epoca.

Col progredire della tecnica cinematografica e col dilagare, a proposito e a sproposito, delle camere motocizzate, delle panoramiche a strapiombo e altre simili, quasi sempre, gratuite preziosità, sempre maggiormente ci convinciamo della compattezza narrativa delle classiche comiche finali, essenzialmente impostate su una cigocosa coincidenza dei mezzi espressivi coi concetti da esprimere.

Di fronte a tali ritrovamenti cinematografici, il critico che ha studiato, per esempio, la funzionalità dei movimenti di camera in un Duvivier, non può restare che ammirato, sorpreso nella armonia del tutto speciale in quelle statiche inquadrature, il cui movimento è tutto giocato, in potenza, sul montaggio narrativo.

I brevi film di Langdon hanno la loro buona parte di sviluppo su tale impronta.

L'attività di Langdon (1) si può collocare, grosso modo, tra il 1924 e il 1929; e ripensando a queste date non possiamo esimerci dal considerare ancora una volta e con maggiore intensità, l'importanza che tali anni, panoramicamente considerati, hanno avuto nello sviluppo del cinematografo, sia per quanto riguarda la varietà degli istinti creativi, sia per quanto riguarda la perfezione tendenziale dei criteri narrativi. Ogni film, di qualsiasi natura e di qualsiasi valore, ha dato, indistintamente, il suo contributo.

Non è quindi una novità asserire che la storia del cinema non è fatta esclusivamente di capolavori. E i film di Langdon non sono dei capolavori.

OSVALDO CAMPASSI

(1) Ultimamente abbiamo notato il nome di Harry Langdon fra i tre sceneggiatori del film «C'era una volta un piccolo naviglio» di G. Douglas - Prod. Hal Roach - att. Stan Laurel e Oliver Hardy - (presentato in Italia nel 1947).

SIPARIO

Rassegna mensile dello spettacolo

Diretta da IVO CHIESA

Direzione, redazione e amministraz.:

Bompiani - Corso Valdocco, 2 - TORINO

La revue du Cinéma

Mensuelle

Directeur-Rédacteur en chef

JEAN GEORGE AURIOL

Paris: 20, Place de la Madeleine (8e)

LA FIERA LETTERARIA

Settimanale

delle lettere, delle arti e delle scienze

Direttore: PIETRO PAOLO TROMPEO

Direzione e Amministrazione

Via dei Condotti, 5 — R O M A

LO SPETTATORE COMUNE

Per chi suona la campana *di S. Wood*

Molti anche da noi avranno letto ormai «Per chi suona la campana», questo gran romanzo di passione e di morte che Hemingway ha cavato dalle sue esperienze di turista sperperato sul fronte, anzi dietro il fronte, di Madrid. C'è da dire subito, per chi trovasse difficile orientarsi sull'ideologia politica di Hemingway, che il nostro stava con i repubblicani, simpatizzava per essi, ma in maniera molto speciale: ufficiale della Spagna eterna, dilettante di guerre e rivoluzioni come di spettacoli degni almeno quanto una buona corrida, non si lasciò scappare la splendida occasione e andò dove il suo fiuto, il suo istinto lo portavano. Ma senza avere un'idea politica precisa, senza cercare d'averne una, giustificandosene anzi. C'era una guerra: da un lato i falangisti a lui antipatici, dall'altro i repubblicani simpatici. Ma non era il caso di far propaganda, di suonare delle lodi di qua, di accenturle di là. C'era solo da narrare una storia, più storie, con precisione implacabile, senza nascondere nulla.

E il bello! E' uno spettacolo di prim'ordine, che visualizza con fedeltà quello che il romanzo ha di più semplice e diretto, il racconto nella sua progressione emotiva. Lentamente la tensione cresce sino a raggiungere alla fine una forza irresistibile: la sovrimpressione di campane sul crepitio della mitragliatrice trova lo spettatore consegnato mani e piedi, impari di reagire. Voglio dire commosso sino all'estremo limite.

Sam Wood ha avuto tra le mani attori eccezionali da Cooper alla Bergman qui bellissima, a Tamiroff, alla Dasinou all'ultimo partigiano. Il colore dà qualche vantaggio (specie negli interni) e non pochi svantaggi (quei maledetti cieli di cobalto). Certo quel che rende il limpido fraseggio stendhaliano di Hemingway nessuna macchina da presa potrà mai mostrarcelo. Perchè ognuno di noi lo immaginerà a suo piacimento. E' proprio in questa infinita vaghezza, che il riarma umano, il salto tra la poesia e questa nuova macchina per commuoverci gli uomini.

Il delitto di Giovanni Episcopo *di A. Lattuada*

Dal romanzo forse più dannunziano di quel romanziere dannunzianissimo che è Gabriele d'Annunzio creo che Lattuada ha cavato un film che vorrebbe essere d'atmosfera, e non è. Di gusto sì, certamente. Del resto già d'Annunzio aveva preso una strada che non era la sua: venivano di Francia i primi forti effluvi dello psicologismo slavo, di Francia perchè quello era un passaggio obbligatissimo (oggi forse meno), e Gabriele nostro volle tentare un trapianto nel dolce e maturo suolo romano. Per fortuna gli restò tempo per la «Leda» e le «Faville», a rimediare quel fallimento, fattumbo, regista prezioso, ha imbastito uno spettacolo elegantissimo, illustrativo, di grande dignità formale.

I dimenticati *di P. Surges*

Un film pomposetto, curiosissimo, che mescola forse a dramma in una sorta di zibaldone d'alta, seppure un po' freddo, classe. E' l'opera di un intellettuale, di un superelitario che non prende nulla sul serio, ma su tutto sa dire una parola acuta e brillante. Qui è narrata la storia di un regista (autobiografia?) che vuole documentarsi sui vagabondi e finisce, dopo alcune spassose avventure, in un grosso guaio. Alla fine tutto s'accomoda.

Spargendovi un po' di verità d'osservazione, spirito funambolico, trascinante forza d'immagini fanno un film nuovo, gustoso e violento. Sarà una storia senza sviluppi, ma intanto, fra il blando scorrere di chilometri di banalità che gonfia un film all'altezza della migliore intelligentsia americana. Un film che sfotte Hollywood, critica aspramente le carceri americane, vi porta in pacifico viaggio sui vagoni merci per le grandi distese degli Stati e vi fa ascoltare, commovente esperienza, uno dei più eletti «spirituals» negri: Scandi, Musè...

La vita è meravigliosa *di F. Capra*

E' questo il primo film di Capra dopo la fine della guerra, e dobbiamo dire subito che il nostro caro narratore non ha perduto nè inventiva nè humour nè affetto per il reale. Scommetto a qualcuno potrà forse sembrare incredibile, coi tempi che corrono, un tale ottimismo. Ma è proprio questa fiducia che non si lascia vincere il «messaggio», chiamatelo pure il pallino, di Frank Capra: la necessità profonda del suo raccontare semplice e spiegato, della sua prosa alla O. Henri.

Qui Stewart è un bravo ragazzo di provincia (c'erano personaggi di Capra) con grandi aspirazioni che finisce, presa negli ingranaggi della vita, vittima al suicidio. Ma un bonario angelo custode gli ridà il senso della vita, mostrandogli quanto sia stata utile la sua esistenza. E al mollare d'una tensione drammatica condotta sino al limite delle lacrime tutti in scena cantano una vecchia e nostalgica carola. E tutti in sala si sentono buoni, ottimisti, con gli occhi appena un po' lucidi: il vecchio mago siculo-americano è riuscito ancora una volta a far funzionare la sua dolce macchina emotiva. Tutti sono brevissimi. Case e bambini, vecchi perfidi e mogli modello, taxi e alberi nevosi hanno quel festoso e malinconico grigiore di Capra.

Bambi *di W. Disney*

«Bambi» è tutto da un racconto di Felix Salten che fu divertito e commosso generazioni di anglosassoni, trovando in essi le più sensibili corde di puritanesimo pratico, stava per scrivere vegetarianismo. Salten deriva dal Kipling dei libri della jungla, come ne deriva Rice Burroughs, il dimenticato creatore di Tarzan: entrambi credono che gli animali parlino, il primo al cuore, il secondo ai muscoli dei ragazzi. Sono in fondo, l'uno e l'altro, lontani resti di romanticismo deteriore extraeuropeo. Nei tempi che lo «sturm und drang» si trascinava al di là dell'Atlantico in termini di lattone bionde e capitani indemoniati!

Disney, con un occhio alle illustrazioni di Dulac e di Rackham e un orecchio alle trascrizioni ritmo-sinfoniche di Paul Withemann dei minuti francesi usciti dal soltanto-sospiro debussyano, ha rimaneggiato la gentile favola del cerbiatto con una regia infallibile. L'arrivo della pioggia, l'educazione di Bambi, l'oppressionarsi della caccia son pezzi di un ritmo formidabile, unico nel cinema d'oggi. (Ma tutta la sospensa amorosa sexale in solfeggiare e scrupoli; l'umorista Disney, come tutti gli umoristi, il tallone di Achille ce l'ha nel cuore). E ci sono qua e là, sparse nel racconto, trovatine supreme, degne dei vecchi tempi e come rimpianti, di Topolino e di Minnie. Anche qui del resto tutte le nostre simpatie al divertentissimo gufo, personaggio da mettersi con Jiminy Cricca e compagni. E quanto è antipatico, d'altra parte, quella specie di generale delle S.S. o Sigfrido invecchiato che è il re cervo.

Un albero cresce a Brooklyn *di E. Kazan*

Ci saranno forse troppe lagrime negli occhi dei personaggi (e degli spettatori), ma che importa se a Elia Kazan è riuscito, incredibile a dirsi, di fare un buon film con dei buoni sentimenti? Da un gentile romanzo di vita povera nella Brooklyn all'alba del secolo Kazan ha saputo trarre un racconto cinematografico di grandissima classe, che riesce a superare, come dissi, anche le secche del sentimentalismo per forza di un linguaggio visivo veramente insolito: i capelli cinerini di Dorothy Mc Guire e i suoi occhi severi, il ferro dei balconcini popolari, lo spavento dopo il temporale di là dai vetri, ogni cosa insomma ha carattere qui ed evidenza. E come ben commenta il seguirsi di queste belle vignette il primo ragliare nel pianino meccanico, la canzoncina di Natale. Dorothy Mc Guire è un'attrice stupenda e dopo lei gli allori vanno alla ragazzina Penny Ann Gardner; ma come son brevi tutti questi idilli di Brooklyn, come ben disegnati.

* * *

Ormai non ci sono più dubbi: «Charlot» ha pensato di dire addio e non quell'occhiatina che ogni tanto dallo schermo monsieur Verdoux volge alla platea quasi volesse assicurarsi l'attenzione dello spettatore, a meno di più, ne esigesse una partecipazione assoluta e spietata, pare che il vecchio Charlot, salutandoci, ci chieda anche un po' di perdono. Perdono d'essere andato troppo in là, d'aver sepolto indubbiamente per sempre le sue scarpe, la bombetta, la giacca, il bastoncino, quei suoi pantaloni troppo larghi, e di mostrarsi così impudicamente semplice e buon cristiano. La prima cosa a sentirsi, assistendo alla proiezione di *Monsieur Verdoux*, è infatti un senso imbarazzante di nudità e pallore che sempre ci avevano celato nel volto e nella persona del Chaplin borghese, visto fuori dallo schermo.

Ma qui non si tratta semplicemente della mancanza di una maschera. Chaplin ha tagliato i fili del suo personaggio; ci ha rimandati col palcoscenico a farci toccare con le nostre mani le leve, le ruote, i praticabili. E che mani crudivate trassero su quei buffetti, guidassero quei passerini, quelle pirolite se non tutta questa amarezza, questo nichilismo assoluto?

E così, conducendoci per questa via, il film finisce per lasciarci quel sapore in bocca, quell'odore di morte, di sangue, e di tutte quelle rose che dice Hemingway.

Eppure a tutti era sembrato che lo schermo si illuminasse del vecchio colore delle comiche e a Charlot capitano di marina, a Charlot sposo, erano rinfiorite per un momento nel cinematografo le risa di un tempo.

Charlie ha voluto parlar chiaro, dire tutto e, naturalmente, si è fatto più oscuro e difficile. Dove prima era un gesto, uno sguardo, l'ha messo un lungo discorso (lui, l'eroe del muto) che irritabilmente finisci col non ascoltare. Dove giungevi insensibilmente portato dalla poesia ora giungi, e non sempre, per via di ragionamenti: ha creduto di semplificarsi e invece si è impreziosito. Nel cinematografo dove entrammo fu più silenzio che riso. Un silenzio imbarazzante e penoso.

Vagabondo nell'infinito seguiva una ruscetta di cinque metri con le tendine candide, una piccola moglie, un impiego fisso, un orologio che segnasse ogni trenta minuti esatti di ora. Era fuori dal tempo, dalle regole, dal definito e aspirava a tutto questo come ad una assoluta felicità. Ad ogni apertura di schermo lo ritrovavi esattamente fuori binario e la sua comicità nasceva proprio di qui, tutt'uno con la sua sconsolata poesia, da questo suo vivere non diciamo al margine, ma un passo in dietro rispetto agli «altri». E gli «altri» potevano anche non accorgersene, perchè il colloquio era sempre fra noi e Charlot e il termine di paragone diventavamo istintivamente noi stessi e sentivamo che «Charlot» era tutto un nostro mondo segreto ed infantile, di debolezza, di disordine, di crudeltà, rischiarato d'improvviso da una fiammata d'amore o da uno slancio d'altruismo.

Era incapace di vivere e appena una mano invisibile veniva a rimetterlo a posto, sul binario, non facevi fatica ad indovinare che quella doveva essere l'ultima scena, il momento immancabile del lieto fine.

Ora Charlot ha realizzato i suoi sogni. E' arrivato. E' entrato nella vita, nella precisione, nel meccanismo della società. Monsieur Verdoux ha una casa, una moglie, un bimbo. Li incontriamo in un giardinetto, in una scena sfumata, piena di tranquillità e dolcezza, il bimbo biondo e la moglie pudibica. Ma cosa ora è costata l'informità fisica in Chaplin! Anzi quella poltrona a ruote ha la forza di momentare l'idillio con tutta l'accorata dolcezza di una lunga infanzia, col senso delle stagioni e del tempo lentamente trascorso. Ha anche degli amici, un po' goffi ed ingenui, come sanno essere i veri, buoni amici. Vengono a pranzo, prendono il caffè davanti al caminetto e Charlie, padrone di casa, si toglie le scarpe, si mette le pantofole e si siede, tranquillo borghese, in poltrona.

E allora: Naturalmente Chaplin non può venire a compromessi e sarà diventato uomo sociale, se è entrato nel mondo non si è certo assoggettato alle sue leggi, non è stato soltanto per uscirne subito fuori, non dalla finestra, come quando la visitano l'appartamento alla vedova bionda, ma in un modo definitivo e brutale. Mentre dunque l'amico sorbirà il caffè egli scriverà di nascosto le formule di un potentissimo veleno. Assassinerà sei o sette donne e finirà sulla ghigliottina.

Una rotta, alla fine, un deus ex machina, come la macchina appunto del *Cappellaio*, arriverà puntuale a salvarlo e Charlot scomparirà come Mickey Mouse, sulla strada, sempre più piccolo all'orizzonte. Questa volta non arriva nessuno. Le parole di conforto del sacerdote cadono nel vuoto più gelido. E Charlot, pinion, freddo, impassibile va incontro alla morte.

La morte di Charlot, questa morte che non ha soltanto un valore di fine fisica ma si allarga in significati profondi e assoluti, segna un perfetto brigantaggio della sua opera. Non basta parlare di un capovolgimento del destino, il signor Verdoux trascina con sè l'ombra Charlot, il Charlot proletario e vagabondo che avevamo amato per più di venl'anni, e insieme il Chaplin borghese svegliatosi nei *Tempi moderni*. Due mondi, profondamente legati, definitivamente cadono sotto il colpo di mannaia e nella lunga tirata e rimuginio che apre e chiude *Monsieur Verdoux* stanno certo raggrinziti e corrosi gli stanchi affetti, le grandi speranze, i sogni, la amarezza, tutto Charlot insomma.

Si era illuso per quasi tutta una vita ed ora, in un solo film, se pur diluito nel tempo, sconta fino all'estremo la sua esperienza borghese di piccolo impiegato e andando così impassibile verso la ghigliottina, pronunciando quelle parole ne dà la condanna più feroce e spietata che mai ci sia stata dallo schermo.

Arrivati a tal punto non c'è più nulla da dire o da fare; solo la morte o ritrovarsi finalmente svegli in un mondo completamente nuovo, libero, puro, come il paradiso del *Mondello*. Forse gli rimane quest'ultima possibilità, un'ultima Aurora al vecchio mondo, ma il suo cuore ormai non potrà più rispondere; in un film senza sogni Chaplin ha preferito il fatto concreto, la realtà, la morte.

Ritornerà Charlot, il personaggio «Charlot»? Non fatevi illusioni, Charlot è un passato, non potrà ritornare. *Monsieur Verdoux* è la conclusione, il coronamento di tutta una vita. La vita leggendaria non del signor Charlie Chaplin, questo formidabile attore-regista che ci darà ancora dei bellissimi film, ma la vita di «Charlot», Charlot fra virgolette, questa portentosa e insuperabile personaggio-creatura. In realtà i suoi film precedenti (a parte *Il Dittatore*, l'unica ricaduta di Chaplin) non avevano mai fine, lasciavano sempre aperta la porta per entrare la prossima volta. E ogni volta ritrovammo Charlot là dove l'avevamo lasciato: in nessun luogo definito e preciso, e però in qualsiasi luogo, addirittura nel grembo di un monumento o coricato al margine di un marciapiede, come se fra l'uno e l'altro film egli avesse continuato a vivere, sullo schermo bianco del tempo, piena di avventure e di sogni, uguale e monotona, la sua eterna «vita da cane».

Qui invece Charlot ci sbatte l'uscio in faccia: muore. Basterebbe il fatto stesso della morte, della interruzione fisica dell'esistenza di Charlot a creare uno squilibrio mai prima verificatosi, ma in fin dei conti ancora sopportabile per il senso di ragnatela e di spiritualità di questo suo andare verso la morte, ma il fatto è che durante tutto il film Charlot, a forza di avvelenare o assassinare, rimase avvelenato esso stesso. Poco a poco dissolse il suo mondo, nel momento stesso che sta per realizzarlo, egli si toglie l'aria d'intorno, rimpicciolisce, si rinserchisce, così che a un certo punto non c'è più Charlot, non c'è più il vagabondo, non più il proletario, non più il borghese, non c'è più speranza, non più sogni, non più disillusioni, non più amore. Non c'è più nulla. Egli stesso si è crudelmente divertito a svenarsi lentamente davanti ai nostri occhi. E nel vuoto assoluto, nel baratro che ci si è aperto dinnanzi c'è rimasto ingigantito e formidabile il suo messaggio, la sua ombra, l'essenza ultima della sua poesia.

ANTONIO MARCHI

SETTE COLLI

Roma, aprile.

A Roma i cineasti non hanno mai «parlato» tanto come in questi giorni.

Bresson ha presentato — con gustose citazioni da Racine — Les Dames du Bois de Boulogne, e vari critici si sono avvicendati davanti a questo pubblico un po' snob dove si vedono giovani in tuta e scarpette da tennis, e graziose fanciulle spettinate «a vento». Ma il microfono, quasi sempre efficiente, ha severamente selezionato i critici. L'ascesa della cultura cinematografica e della critica «non improvvisa» isola la «classe» scientifica da quella volgare, che pure si arrocca sui quotidiani di monda.

A un liceo di Via Boncompagni il neo-realismo tiene occupati Luigi Chiarini, Carlo Lizzani, e anche Jean George Auriol: esiste un movimento neo-realista in Italia? quali ne sono le caratteristiche? ha esso uno stile? perché è nato in Italia e non altrove?

Qui dissertazioni dotte — e Visconti, Rossellini, Vergano, De Santis, Germi, Lattuada, Zampa, Blasetti, ne danno buona materia — esigono precisazioni storiche, estetiche, filologiche, alle quali noi stessi non siamo assenti: per esempio questa, che non si può dimenticare il contributo dei Zavattini, Tellini, e perfino Fabrizi, al neo-realismo, così detto; come non si potrebbero dimenticare per la cinematografia francese di buon ricordo i Mac Orlan, Carco, Prévert.

Al Centro Sperimentale, cui la non oltre ritardata sovvenzione statale permetterà una ripresa costruttiva, le lezioni autorevoli di Béla Balazs e la parola tranquillizzante di Pasinetti, che richiama alla calma del paesaggio non accidentato.

Alla Facoltà di Giornalismo del Laterano interi corsi di cultura cinematografica: critica (Felix Morlion), tecnica (Renato May), storia (mi è lecito dimenticare il nome) e perfino pubblicità, con l'italo-americano Orlando, il lanciatore della Garbo.

Sono varie centinaia gli ascoltatori (soltanto per la Facoltà di Giornalismo anche seicento) nei quali il seme del cinema feconderà: per il cinema di sinistra, come vorrebbero chiamare i marxisti il neo-realismo (ma il maggiore rappresentante, Rossellini, ha distrutto questa estetica dichiarandosi di «corrente cristiana»); o per quello reazionario, come a ugual diritto potremmo definire Fabiola, se non fosse diretto da Blasetti. Ma questo aggettivo lo teniamo in serbo per chi dirigerà Gli ultimi giorni di Pompei.

MARIO VERDONE

P. S.

Questa breve cronaca non sarebbe completa se non aggiungessi, per ultimo, il saluto di René Clair, in occasione della proiezione del Cappello di paglia di Firenze, *agli specialisti del Cine-Club. Clair, caldo del suo entusiasmo per la prima visita a Roma, dove non gli fa da testo che lo stupore di Stendhal in* Passeggiate romane, *ha detto: «Parrebbe assurdo che noi ci raccogliessimo in questa sala davanti alle ombre dello schermo quando fuori risplende il sole di Roma. Il film, di fronte a questa bellezza eterna, dimostra la propria labilità, e noi restiamo convinti che esso non è imperissabile, ma legato al suo tempo. Ciò non toglie, tuttavia, che noi non dobbiamo continuare nella grande strada bianca. Quel che conta è fare dei film, e l'importanza del cinema è in questa continuità della nostra creazione».*

Quando Clair si è presentato davanti al microfono, in mezzo a De Sica e Pasinetti, il pubblico gli ha rivolto un'applauso nutrito, che si è protratto per diversi minuti. Clair, con la figura esile, i capelli lisci, la mano sinistra nella tasca, si inchinava a più riprese. Dalla persona agile e raccolta, direi concentrata, promanava - anche quando riceveva l'applauso - un senso di profondo pensiero, di geniale spirito.

POVERO JAMES!

Anche questo doveva capitargli, povero Henry James, d'esser filmato come un qualsiasi autore di «best seller». Quel capolavoro di dolente e misteriosa musica psicologica che è «Aspern Papers», convenientemente manipolato, sostenuto da un potentissimo sfondo sonoro, va facendo rabbrividire (ma non troppo) le platee italiane sotto il grazioso titolo «Gli amanti di Venezia». Ma non è finita. Il critico cinematografico del più autorevole quotidiano dell'alta Italia parlando di questo film, inizia il suo dire qualificando l'immortale autore di «Ritratto di signora» con i gentili e appropriatissimi termini «scrittore vulcanico» e «sottoprodotto di Balzac».

ABBONATEVI

A

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

IL CASTELLO IN ARIA

La «scuola poetica» del cinema francese degli ultimi anni è in gran parte l'avventura personale di Jean Cocteau. «L'eterno ritorno», «La bella e la bestia» e il recentissimo «Ruy Blas» sono, infatti, le stazioni principali di questa scuola che sotto il regno del sonoro ha rivestito la tecnica e le notizie del mito. In Cocteau, ogni legame con il reale si spezza e si annulla; restano la fantasia, la invenzione poetica, le situazioni paradossali. Qui non ha sorriso, con il sorriso destinato ai fanciulli, davanti a certe scene, impresstate dal frusto repertorio del teatro e della letteratura romantica, dello «Eterno ritorno»? L'invenzione del castello era ingenua, e più ingenua ancora la scena della morte nella vecchia rimessa. Vorrei dire, anzi, che erano mezzi troppo facili, troppo scoperti, di provocare una commozione a buon mercato, come le storie del ritorno del figliol prodigo o della morte della figlia ripudiata nei romanzi di appendice del secolo scorso. Ma la partita che Jean Cocteau gioca, è molto più alta e ambiziosa: egli cerca il punto di distacco e di rottura con il realismo cinematografico della scuola americana e di quella francese.

Così, in «Ruy Blas» proiettato per la prima volta sugli schermi parigini nella seconda metà di febbraio, il dramma di Victor Hugo diventa un canovaccio, un pretesto per le invenzioni e per le fughe di Cocteau. Ancora una volta egli rivela la sua straordinaria virtù di stregone cinematografico. Se egli avesse rispettato il testo di Victor Hugo, e lasciata integra l'atmosfera poetica del dramma, sarebbe caduto in una ingenuità ancor più disarmata, o addirittura nel ridicolo. Jean Marais e Danielle Darrieux che recitano gli alessandrini di Victor Hugo, ecco una stravaganza che Jean Cocteau ha rifiutato. E allora, in luogo della atmosfera vittorughiana abbiamo l'atmosfera di Jean Cocteau: meno cuore, meno fuoco, ma più prestigio, maggiore scaltrezza. Vecchi trucchi tirati fuori dai polverosi cassetti dei repertori di un tempo: la processione in «cagoule» nel mezzo della notte, il duello, le acrobazie di Jean Marais uno e due, e infine la bella morte dell'eroe, dannunziana e decadente.

La partita, ripetiamo, viene giuocata da Cocteau sul filo della avventura personale I trucchi fanno sorridere, ma la freccia arriva spesso al cuore. Perchè il cinema è per Cocteau un tiro al bersaglio, non solo nel significato di azzardo, ma anche in quello più largo del sentimentalismo del baraccone da fiera. I termini della realtà diventano trampolini per il salto di Cocteau e degli spettatori nel castello in aria.

BRUNO ROMANI

PARERE SU

LUBITSCH

Ernest Lubitsch rappresenta probabilmente il miglior affare che gli importatori americani di cineasti europei abbiano mai concluso. Nessuno dei registi europei in America fu per tanto tempo così assiduamente il beniamino dei produttori d'oltreoceano.

Dotato di una sorprendente duttilità e d'uno spirito d'adattamento quanto mai versatile, non ebbe mai occasione di trovarsi in contrasto, durante il suo lungo e intenso lavoro, con il conformismo commerciale di Hollywood. A lui che aveva già dato prova nel periodo precedente al 1922 della sua versatilità, dirigendo in Germania film storici e drammatici alternati alle commedie comico-sentimentali, potevano essere affidati film di ogni genere con una indiscutibile probabilità di successo. Dal suo arrivo a Hollywood (1922) egli diresse (senza contare le superrevisioni) almeno un film all'anno (qualche volta furono anche due o tre). Con «Matrimonio in quattro» (1924), «Baciami ancora» (1926), «Tre donne» (1927) aveva dato prova di una grazia inconfondibile, disinvolta e giocosa nel trattare le commedie moderne. «Il principe studente» (1928), con il suo successo, confermò le doti del regista. Certo Lubitsch si sentiva meglio a suo agio nel genere leggero che quando si trattava di dirigere Jannings, interprete della sua Paola I (« La zarfolle» 1928). Ormai i produttori chiedevano a Lubitsch solo film «alla Lubitsch».

L'avvento del sonoro penetrò e compì il mondo lubitschiano con la sinuosa malia della musica. Era un elemento che aggiungeva, magari un po' dall'esterno, una nota all'arguzia e all'eleganza.

E con la musica il decorativismo operettistico. Se il risultato fu alquanto lezioso, il buon gusto di Lubitsch si rilevò, tuttavia, nel comparire con la solita eleganza in bianco e nero, un'ispirazione pittorica colta dai quadri di Matisse. («La vedova allegra» 1934).

Le scale eleganti e addirittura sfarzose, dalla tipica illuminazione, erano ormai un simbolo del suo stile e sembrarono trovare una nuova funzione quando Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald salivano e scendevano con i loro passi da paleoscenico e le loro canzoni da varietà. («Il principe consorte» 1929, «Montecarlo» 1930).

Anche quando dirigeva un film come «Broken Lullaby» (1932) che avrebbe potuto essere d'ispirazione ben diversa, Lubitsch non sapeva ormai rinunciare agli accenni maliziosi e garbati tipici della sua particolare maniera.

Ci si incominciava a chiedere fino a dove la formula e il mestiere surrogassero l'estro e la vivezza dell'ispirazione.

«Angelo» (1936) e «L'ottava moglie di Barbablù» segnano già il momento della decadenza di Lubitsch: una decadenza ancor regale, ricca di momenti suggestivi, di garbo malizioso, di allusioni e sottintesi: ma ormai le gags incominciano ad ansimare nel rincorrersi, e lasciano di tanto in tanto qualche vuoto nella struttura del film, e dietro la bizzarria si intravede qualche volta l'automatismo e la formula.

Perchè un film di Lubitsch sia perfettamente riuscito bisogna che tutto funzioni con la regolarità perfetta del meccanismo di un orologio svizzero. Se soltanto un granello di polvere rallenta il meccanismo, quel mondo tanto allegro e spensierato diventa di colpo malinconico: se si interrompe, anche per un attimo, la rapidità e la scioltezza dell'azione, lo spettatore incomincia ad intravvedere quello che spunta di sotto: il vuoto.

L'opera di Lubitsch, giunta alla sua completa squisitezza, proprio mentre forniva la prova della sua maturità, rivelava di colpo tutti i suoi limiti.

Sotto quell'armonia piacevole, sotto quel limpido ed aristocratico impianto, si nascondeva un mondo la cui psicologia era da operetta e in cui i rapporti umani erano del tutto vacui ed automatici. La cosa era già abbastanza chiara per «Angelo» in cui il mezzo cinematografico serviva, con una sorta di convenzionalismo formale, alla commedia. I mezzi cinematografici erano tuttavia usati con la solita sottile abilità: come sempre il segno cinematografico era sensibilizzato, rivergiuato quasi da una resa espressiva tutta accenni ed arguti sottintesi, consumata abilità di passaggi, sentimentale e garbata ironia. Il tatto, nell'accezione mondana del termine, rimaneva la più tipica qualità di Lubitsch.

«L'ottava moglie di Barbablù» si trascinava di più, da una trovata all'altra senza riuscire a sciogliersi in una conclusione felice. Il dialogo, non sempre cinematograficamente giustificato, aveva un peso eccessivo nell'economia del film.

Lubitsch, il maestro e l'interprete di un mondo che si era fatta una sua propria educazione sentimentale e mondana, quando non riusciva a sostenersi sul piano dello straordinario e del sorprendente, incominciava a lasciar trasparire l'inutilità del suo lucidissimo ed aristocratico gioco.

Dopo la guerra apparve ancora sugli schermi italiani «Quel l'incerto sentimento», un film in cui il talento stilistico era decisamente sedotto a decorativismo, e dove in paradossali situazioni teatrali con un eccesso di dialogo brillante si narrava un'ennesima storia banale e falsamente sentimentale.

Arriva, ora, l'ormai famoso «Ninotchka» un film del 1939, cui il particolare momento politico e la propaganda elettorale, hanno contribuito ad assegnare una notorietà che in una più propria sede estetica non gli compete.

Prendere sul serio «Ninotchka», riconoscere nelle sue gags, un significato addirittura in sede ideologica, è un errore, perchè una società di questo genere, Lubitsch, piegnevole e decorativo regista, non ha mai dimostrato, in alcuno dei suoi film, di possederla.

Anche l'Unione Sovietica ha sprecato in questo caso, una nota diplomatica di protesta.

Qualcosa del brillante regista di una volta lo si trova ancora in questo film: per esempio la presentazione dei tre personaggi comici all'inizio, attraverso la porta a tamburo della hall dell'hotel; oppure la sequenza in cui la macchina da presa è fissata sulla porta dell'appartamento reale e soltanto il sonoro suggerisce gli avvenimenti nell'interno. Ma il racconto di Melchior Lengyel, da cui è tratta la trama, è tanto accentuato in una resa marionettistica e banale delle psicologie (gli attori Sig. Ituman, Felix Bressart, Alexander Granach) da sviarlo di ogni possibilità d'interpretazione umana e concreta. Come sempre in Lubitsch, i pregi (che qui non sono molti), vanno ricercati nella resa cinematografica, nel linguaggio in cui consiste appunto l'apporto e il contributo migliore di questo regista al cinematografo. Il mondo, il contenuto dei suoi film non ha importanza ed anche qui non è diverso da quello convenzionalmente mondano e vano delle sue precedenti commediole.

In genere le ragioni del successo del film, vanno ricercate nella psicologia della media borghesia; la frequentatrice per eccellenza dei cinematografi.

Il riconoscersi nella figura di Melwin Douglas, rappresentante della civiltà occidentale che mette in iscacco, con risposte sia pure più spiritose che intelligenti, l'avanzata della logica più serrata il trionfo guida della sua banale e borghese imperfezione di uomo mondano e «occidentale», la difesa di una metafisica forma di Amore — coup de foudre —, sono gli elementi che, nella loro povertà e scipitezza ideologica, rappresentano tutto il contenuto del film e le ragioni della simpatia ad esso concessa.

L'interpretazione di Greta Garbo per cui il critico del «Sunday Dispach», aveva scritto in termini apocalittici: «La Garbo si è trasformata in donna sorridente, una nuova era è nata», è generalmente controllata e contenuta nei limiti della leggerezza lubitschiana. C'è solo un momento in cui è concesso all'attrice qualche atteggiamento del suo turbato e tragico repertorio; e questo sono le sequenze in cui il ritmo è più rallentato in pericolose e stagnanti pause, dove, insomma la mano di Lubitsch si sente meno.

GIANNI POZZI

Il gioco (non) è fatto

La prima ciambella cinematografica di Jean Paul Sartre non è riuscita col buco. Infatti *Les jeux sont faits* che Delannoy ha ricavato da un soggetto originale del maestro esistenzialista è sembrato fiacco, noioso e non indegno della venerabile tradizione melodrammatica di Henry Bataille. Peccato che ci sia rimasto dentro anche il nostro Pagliero che non vorremmo rimanesse l'uomo di un film solo.

GIORNI PERDUTI

DOMENICA.

Tutta la poesia sconsolata della domenica è arrivata al cinema. Greve di quiete e riposo scende dallo schermo di My darling Clementine *di Ford, nell'andare lento e uniforme della gente a passeggio. Si vedono le persone passare di là dalla tettaia, mentre i fratelli, silenziosi e annoiati, se ne stanno schierati lungo la strada. Con un accorato suono di campane entra invece dalla finestra spalancata di* A Tree Grows in Brooklyn *di Kazan. Anche qui noia conducon le ore; la famiglia se ne sta lì svogliatamente raccolta nella stanza. Finchè Glory decide di uscire e porta con sè Nine. E allora i viali, i muri coi rampicanti, le porte chiuse, come tutto è dolce e triste. Sino a quando si vede quella vecchia coppia di benestanti entrare in casa. Accesa la prima luce la domenica muore.*

LUNEDI'.

Ritornare. Emozione di rivedere le città, le strade, le case. Rientrare in esse, riabituarci ad esse. Ci eravamo quasi scordati che erano proprio così. Il colore di un muro, la sagoma di un edificio, un rumore, un odore, riportano ad una familiarità dimenticata con le ore ed i luoghi, come sempre, da ragazzi, ci capitava rientrando in città dopo le lunghe vacanze estive. Ci accorgevamo che un campanello aveva continuato a suonare nell'angolo della specchiera della nostra camera e la voce della lattivendola a chiamare nella riga di luce che dalle imposte chiuse vibrava sul pavimento di legno come un raggio di sole sul primo fondo del mare.

Ritorna Guy Madison in Till the End of Time *di Dmytryk. Ritornano Dana Andrew, Fredric March, Harold Russel in* The Years of Our Lives *di Wyler. E quando il primo entra in casa e gli altri dal finestrino dell'automobile rivedono la « loro » città, Dmytryk e Wyler ci fanno ritornare con loro.*

MARTEDI'.

« Anche i classici soggiacciono alla moda... Che dico? Nella stessa vita a seconda delle età, in un solo anno a seconda delle stagioni, perfino nelle diverse ore di uno stesso giorno, noi preferiamo un libro ad un altro, uno stile ad un altro, un atteggiamento spirituale ad un altro... » (Joubert).

MERCOLEDI'

Leggo nel New Statesman *che Londra ha fatto in questi giorni per la prima volta la conoscenza di un nuovo, interessante attore del cinema italiano. L'attore si chiama Osvaldo Valenti, il film che lo ha rivelato agli inglesi è* l'Enrico IV *di Pirandello.*

GIOVEDI'

« Nous avons vu de astres
Et des flots; nous avons vu des sables aussi;
Et, malgré bien des choses et d'imprévus désastres,
Nous nous sommes souvent ennuyés...

(Ch. Baudelaire)

Battaglie, arrembaggi, uragani. Non ci hanno mai condotto alla spiaggia con le scarpe di tela. Alla spiaggia nel colmo della sua giornata, percorsa da gridi, martoriata dai ragazzi, dai pattini fatti slittare nell'acqua, dalle vecchie signore che si ricoprono di sabbia le gambe e il ventre con gesti e piacere infantili. Le bandierine del tempo (rosse o bianche), gli ombrelloni lenti, le tende, i venditori di canditi, i capanni, i marciapiedi di legno, tutto legato con un invisibile filo al sole alto, come un aquilone immobile nell'aria densa, pronto a spezzarsi al colpo di cannone del mezzogiorno, a liberarsi in un ondeggiamento sempre meno teso e più ampio verso le zone del pomeriggio e della sera.

VENERDI'.

L'ostinata fede di Capra nell'amicizia degli uomini, nella dolcezza dell'amore, nel valore di tutti i sentimenti e di tutte le cose che fanno la vita di un uomo, sia pure una piccola vita; e il nichilismo sistematico, scientifico dell'ultimo Chaplin, tanto scientifico da eliminare anche il dolore, come per la virtù del più moderno e perfezionato degli anestetici. Tra i due estremi di It's a Wonderful Life *e di* Monsieur Verdoux *c'è un abisso e in questo abisso prende posto tutto il cinema, cento e cento films che vediamo ogni giorno e che alimentano la nostra abitudine o il nostro vizio e scompaiono, senza dirci nulla.*

SABATO.

A proposito di It's a Wonderful Life. *Ho sorpreso un amico che tornava a vedere per la seconda volta il film. Miracoli del cinema: forse non avrei mai saputo che il mio amico è un sentimentale. Nella vita di ogni giorno egli si mostra come il più ironico e smaliziato e scettico degli uomini.*

DOMENICA.

Ma a un certo punto possono sorgere degli scrupoli. E' possibile continuare così? Tutti i momenti vado al cinema, e questa può essere una comoda scappatoia. Qualche volta ne esco con un senso di colpa, come se avessi dedicato il mio tempo, che so, a risolvere per pura pigrizia delle parole incrociate. Non andrò al cinema. E poi oggi è domenica e i cinematografi sono tutti affollati.

R. S.

PELLEPELLICOLA

Pellepellicola,
tu me l'hai fatta:
tutte le sere,
le belle fuggono
da dolci strade
e a catarratta
via si rifugiano
che lupanare!
nel nero cinema
dove a seconda
del film che gira
una va in fregola
l'altra sospira:
(tal meccanismo
solo onanismo
stupido è):
io preferisco,
con la compagna,
per la campagna,
fare del cinema
solo per me.

LUIGI BARTOLINI

Cinema americano: Cinquant'anni dopo

Giovane e pungente romanziere, Budd Schulberg è un figlio della California che, dopo la laurea a Dartmouth, lavorò negli "studios" di Hollywood dapprima come lettore e occasionalmente come sceneggiatore. Dopo che le sue novelle ebbero successo, si recò indipendente per completare il suo primo riuscito e spiritoso romanzo, What Makes Sammy Run *e porre le basi per la sua più recente opera narrativa,* The Harder They Fall. *A questo suo esame dell'incerto inizio di Hollywood, dei primi successi e dei molti insuccessi, egli porta l'aspirazione di uno scrittore creativo e la conoscenza tecnica di un esperto.*

I.

Dissolvenza in apertura: il *Music Hall* di Koster e Bial a New York cinquant'anni fa. Un pubblico curioso, ma allo stesso tempo timido, si è affollato nel tendone del «vaudeville» per assistere alla prima rappresentazione cinematografica pubblica in America. Sfidando le fosche previsioni, secondo le quali il proiettore sarebbe esploso, le immagini in movimento avrebbero rovinato la vista ed eloquenti criminali avrebbero approfittato del buio per alleggerire le borse e persino — Dio ci scampi! — tentato di dar mano alle signorine senza difesa, gli intrepidi spettatori avanzano verso i loro posti. E ne sono ricompensati, come riferirà il *New York Times* il giorno dopo, con «fotografie viventi di due preziosi giovani biondi del varietà che eseguono la danza dell'ombrello con lodevole celerità», un burlesco match di boxe fra un attore alto e sottile ed uno corto e grasso, un istante movimentato della farsa di Hoyt, «*A Milk White Flag*» ripetuta per diverse volte... tutto stupendamente vero e singolarmente esilarante».

Gli Americani avevano cominciato a scoprire la loro forma favorita di spettacolo. Due generazioni sono bastate per tracciare i confini di questo più radicale che prato nuovo mondo. Ma dopo cinquant'anni questo grande continente delle arti rimane inesplorato come la Groenlandia centrale.

Nel 1900 centinaia di migliaia di persone entrarono nel cinema, quando questo fu usato dai direttori del «vaudeville» per spezzare il primo spettacolo teatrale. Ma il ritorno degli attori ribelli liberò il cinema, come un bimbo di quattro anni senza casa, al freddo. Questo, mezzo demonizzato, fu preso dai proprietari di luoghi di divertimento che misero il film in baracconi del tiro a segno, ai nani e al traffico delle cartoline postali francesi. Mentre in Francia il contatto del pioniere Méliès si svolgeva con artisti in cerimoni più propri, in America il cinema era come un ragazzo di strada che cresceva, senza guida o tradizioni in un'atmosfera di opportunistica commercializzazione, di brividi a buon mercato. E' stato lungo ed impressionante il balzo da questi baracconi alle magnifiche cattedrali cinematografiche come il *Music Hall*. Ma la paleologia insegna che i primi dieci anni sono quelli che modellano il nostro carattere e può darsi che ciò valga anche per i nostri films. Poichè, a malgrado del loro spettacoloso sviluppo tecnico e delle occasionali film di rara bellezza, può darsi che essi debbano ancora superare la loro origine ed il punto di vista da baraccone.

Alla fine della prima decade del «nickelodeons» milioni di persone avevano preso abitudine al cinematografo senza minimamente rendersi conto di assistere allo sviluppo di una nuova forma d'arte, destinata non solo a diventare la più popolare, ma forse anche la più progredita mai scoperta nell'infaticabile ed interessante ricerca di nuovi mezzi d'espressione e di rappresentazione.

Gli Americani, così a lungo disprezzati per la loro indifferenza alle sette arti tradizionali, possono reclamare un ruolo di maggiore importanza nella creazione dell'ottava. Fu Edward Muybridge che alla Fiera Mondiale di Chicago nel 1893 provò per il primo ad un pubblico scettico che alla fotografia si poteva dare il movimento. Edison, Latham ed altri scienziati americani scoprirono il principio della proiezione del film. Edwin S. Porter, un meccanico di Edison, impiegato come operatore, girò i primi films a soggetto ed indicò con «*The Life of an American Fireman*» e «*The Great Train Robbery*» il potenziale drammatico del nuovo mezzo. Uno sfortunato guitto, vergognoso a tal punto della professione in cui l'esigenza lo aveva trascinato da mascherarsi per mesi sotto uno pseudonimo, D. W. Griffith, operò da solo una rivoluzione nella tecnica cinematografica. Il primo piano, i tagli per la sospensione drammatica, l'illuminazione drammatica, la ripresa in movimento, il «*flash-back*», la spezzettamento di una scena in brevi, singole ma ricercati riprese unite insieme secondo un piano drammaticamente ritmico, questi sono alcune delle innovazioni di Griffith che accelerarono lo sviluppo non solo dei films americani ma anche di quelli francesi, tedeschi, russi e italiani. Oggi i Francesi chiamano non ripresa in primo piano «*plan américain*» e gli Italiani «*primo americano*».

Le monumentali tragicommedie di Chaplin, le rigorose assurdità di Sennett, l'animato mondo fantastico di Walt Disney ed alcuni films memorabili di registi quali Von Stroheim, Murnau, Vidor, Ford, Milestone e Wyler, questi indubbi conquiste di maturità, possono dopo tutto bilanciare per una giovane arte i peccati di cattivo gusto, di mancanza d'immaginazione che la maggioranza dei produttori di films americani hanno commesso sistematicamente per generazioni.

Questi colpevoli si sono impadroniti di uno strumento tanto sensibile, tanto delicatamente equilibrato, tanto capace di indescrivibile bellezza e di sottile emozione quanto un violoncello Stradivari, si sono seduti alla tastiera, di fronte al più numeroso pubblico del mondo... ed hanno cominciato a suonare delle sbecche.

Perchè infatti, con mezzo secolo di spettacoli cinematografici dietro le nostre spalle, è tempo di essere onesti verso noi stessi e vedere la nostra grande macchina per fabbricare l'arte. Hollywood produce almeno un film normale al giorno e sei sui sette sfornati ogni settimana sono delle autentiche sbecche; è lo stesso motivo che si ripete in una ripetuta serie di ripetizioni.

Come può essere che da solo unzione al mondo con una tradizione di educazione popolare cui 98 milioni di cinematografi per settimana che continuano serenamente a pagare due, quattro, sei dollari (e talvolta il triplo) per vedere e udire delle sbecche tutti gli anni? Oppure un componimento sinfonico di sbecche orchestrato da un grande produttore europeo che guadagna più denaro in un mese che non in tutta la sua carriera precedente), in uno spettacoloso numero della produzione che ammorbia centinaia di idealisti pianoforti!

E' forse perchè, a cagione della nostra educazione obbligatoria, siamo sordi al qualunque di maggiormente impegnativo? O continuiamo a tornare tutte le settimane solo perchè non abbiamo qualcosa di meglio da fare? E' forse perchè Hollywood può suonare solo ciò che richiede l'uso di due dita o un ritmo da asilo infantile? Come è possibile ciò, dal momento che Hollywood ha riunito nel suo seno abbastanza più geni, vice geni, apprendisti geni di quanti ne fossero raccolti nel Atene nei Giorni d'Oro; alcuni dei più rinomati scrittori d'oggi quali Huxley, Faulkner, Odets; i principali registi europei, René Clair, Hitchcock, Renoir, Lang; operatori come Gregg Toland, Joe August e Rudy Maté che meritano il nome di artisti; attori di fama mondiale come i Barrymore, Olivier e Barry Fitzgerald?

Eppure, nonostante questo impressionante catalogo di talenti, si sperano più idee creative nelle bizzarre chiacchiere di un bel ricevimento ad Hollywood di quante se ne vedano in un anno di films. Ci sono pochi geni onesti ad Hollywood, ce ne sono molti di più la cui mancanza di onestà corrode il loro genio e parecchie centinaia di chiari ingegni. Ma, eccetto rarissime eccezioni, questi talenti cadono incredibilmente nei recchi solchi.

Che cosa non va? E' la possibilità che Hollywood rappresenti una zona di depressione nella nostra cultura nazionale? Non si può semplicisticamente concludere che la gerarchia di Hollywood è composta di una razza inferiore al pubblico generale, furono troppo spesso le loro deficienze stanno appunto nella riluttanza ad elevarsi al di sopra del minimo comune denominatore del gusto del pubblico. Il problema basilare sta nell'innalzare il livello di tutte le nostre arti che vanno al uso della massa; Hollywood non ne è che un esempio evidente e spettacoloso, la bancarotta estetica che pone «*Stage-Door Canteen*» nella lista dei Campioni della Cassa (mentre films di minore attrattiva come «*The Informer*» e «*The Ox-Bow Incident*» sono fortunati se riescono a coprire le spese), che fa sì che milioni di persone apprezzino films falsi, su-

HOLLYWOOD

(Allegoria di Mino Maccari)

perficiali e stereotipati, s'individua con la stessa Musa Idiota che permette ad un numero infinito di ascoltatori della radio di sottomettersi senza un lamento alle banalità opprimenti delle «soap operas» e dei terrori artefatti. Il sesso non è come quello definito da Hemingway ma ammanito da Kathleen Winsor. Il delitto, non penetrato come in Dostojevski ma abbozzato da Erle Stanley Gardner. L'amore, non nobilitato come in Tolstoi, ma standardizzato, liscíato e reso dolce al gusto (di tutti) nei nostri drammi radiofonici, nelle nostre riviste e nei nostri films. E' forse questo il prezzo che dobbiamo pagare per il fatto di non essere il popolo meglio educato del mondo ma soltanto quello meno analfabeta, con più comodità di quante ce ne servano, e con tanto denaro per il divertimento che l'attività ricreativa debba essere congegnata nella produzione in massa?

II.

Pare quasi che, dai giorni dei «nickelodeons» di quarant'anni fa, i films americani abbiano sofferto di un'indigestione di pubblico consenso. Mentre i Francesi, mediante le loro tradizioni artistiche, si accostavano al cinema con seri propositi, in America invece il principale movente era rappresentato dal profitto; la parola d'ordine era celerità nella produzione e rapida diffusione. Dal momento che il popolo americano aveva tutta l'apparenza di possedere un'infinita ed indiscriminata capacità di assorbire commedie con lancio di torte in faccia, films d'azione, ingenua pornografia e melodramma, è questo appunto ciò che ottenne.

Già dal 1905 Edwin S. Porter fu preso nel dilemma che fin d'allora aveva angustiato realizzatori di films ben intenzionati ma di volontà forse meno tenace. Progredendo cioè nel periodo delle indagini nel fango sociale che produsse Lincoln Steffens, Jack London, Frank Norris, Upton Sinclair, Theodore Dreiser ed altri critici sociali, Porter cominciò ad esperimentare non solo le possibilità fotografiche del nuovo mezzo, ma anche la sua efficacia come critica sociale. Un film di Porter che si distingueva in un'epoca di goffi schemi fu «*The Kleptomaniac*» che poneva a confronto il caso di una ricca cleptomane, salvata dall'ira giudiziaria da un smudente avvocato, e quello di una povera donna costretta a rubare il pane per i suoi bambini, condannata ad una dura pena. Un altro film di Porter tentò di trattare il problema di un criminale scarcerato a cui la macchia della prigione impedisce ogni tentativo di riabilitazione, un tema che sarà sondato con notevole successo in «*You Only Live Once*» di Wanger e Lang una trentina d'anni dopo.

Per quanto immaturi fossero, questi films pionieri furono salutati dai primi critici cinematografici come artisticamente rivoluzionari. Tuttavia «*The Great Train Robbery*» di Porter era diventato il primo «colpo super-colossale», il pubblico voleva altri assalti al treno e così pure volevano i proprietari dei «nickelodeons». La Compagnia Edison si affannava a procurarli e Porter girò un film alla settimana per esaurire la richiesta. Diede loro assalti al treno, assalti alla banca e assalti alla corriera; non c'era tempo nè incoraggiamento finanziario per continuare a sviluppare la tecnica con la quale aveva dominato nel 1903, sicchè i critici dissero ben presto che tutti i films di Porter erano uguali. Ma il pubblico aumentava di numero ogni settimana.

Guardando attraverso il varco che sta fra «*The Great Train Robbery*» e «*Brute Force*» (e una dozzina di recenti acquisti che non risparmiano sforzi), sembra che gli attori favoriti d'America abbiano progredito in una vuota attività per quarantatrè anni. L'entusiasmo popolare per il falso delitto e per la criminalità glorificata arricchirono Porter ma soffocarono il suo talento. Ed è forse il fantasma di Edwin S. Porter che perseguita oggi tanti registi: uomini come King Vidor il quale arrivò alla capitale del cinema venticinque anni fa con un punto di vista nuovo, con indipendenza artistica e con l'ambizione di realizzare i primi films onesti sulla vita americana. «*The Crowd*», «*Hallelujah*» e «*Our Daily Bread*» rappresentarono tentativi coraggiosi di non allontanarsi da quei principi. Ma i grandi «studios», dopo aver arricciato il naso di fronte agli esperimenti, le costrinsero a ritornare a quella perfezione di second'ordine come in «*The Big Parade*» e «*The Champ*». I reparti di vendita, ingranati secondo la qualità «standard», ostacolavano quella che chiamavano sogghignando «arty stuff», cioè roba d'arte, perchè il pubblico non ci arrivava.

(continua)

(trad. di G. Ambrosoli)

BUDD SCHULBERG

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

Rassegna mensile

diretta da ANTONIO MARCHI
redattore FAUSTO FORNARI

Direzione - Redazione - Amministrazione
PARMA
Via Vittorio Emanuele, 57 - Telefono 46-33
Redazione Romana presso Federazione Circoli del Cinema
Via Uffici del Vicario 49 - Roma

Un numero L. 100; *Numeri arretrati:* n. 1 L. 40, n. 2 L. 40, n. 3-4 L. 60, n. 5 L. 60, n. 6 L. 60, n. 7 L. 60.
La collezione completa dei primi 7 numeri L. 300

ABBONAMENTI.

Anno 1948 (numeri 9) L. 800
Anno 1948 a partire dal n. 1 L. 1000
Conto corrente postale n. 8/5199

Chiunque ci fornirà cinque nuovi abbonamenti riceverà in omaggio un abbonamento al 1948

Officina Grafica Fresching - Parma

RASSEGNA DEI CINE CLUBS

★

La Federazione Italiana dei Circoli del Cinema è un fatto compiuto. Nata a Venezia, l'estate scorsa, durante un convegno al margine della Mostra, ha compiuto i primi mesi di vita.

Ha un suo presidente, nella persona di Antonio Pietrangeli, un suo segretario generale, Enrico Rosselli, una sua sede nelle sale di un vecchio palazzotto della capitale, dominio romano di Einaudi (editore) che l'ha voluta ospitare.

Ci sono, in quelle sale donate, poltrone barocche, antichi specchiere, grandi cuscini, e fioche luci radono, a sera, dai cassettoni dei soffitti. Negli angoli, su soffici tappeti, accanto a manoscritti in esame e ad una voluminosa enciclopedia spagnola, che nessuno ha mai avuto il coraggio di aprire, le *Femmine del mare* si abbandonano languidamente nelle braccia dell'*Ammiraglio Nakimov*. Qui si fa convegno, di tanto in tanto, l'« intellighentsia » del cinema, si fondano movimenti, si entrano grandi speranze, e verso le sette di sera, dalle profonde poltrone di damasco, escono le « decisioni solenni » che, battute in una trentina di copie, vengono diramate ai ventisette Circoli del Cinema.

I quali, per lo più, menano una vita piuttosto difficile. Ma quelle lui, quelle pellicole!

Ecco cosa ci scrivono. Abbiamo lasciato intatte le loro parole. Fa piacere sentire che c'è gente ancora animata di buona volontà, così piena di entusiasmo. E' consolante e confortante ascoltare queste giovani voci. Le voci dei Cine-Club di Italia ci dedicheranno questa pagina.

VERONA

« Nel giugno scorso si è costituito attorno ad un gruppo di appassionati il Circolo del Cinema di Verona. Verona è una città tradizionalmente provinciale ed offre ad ogni iniziativa un senso di indifferenza anche, quasi oserei dire, di una certa resistenza. Inizialmente non riuscivamo a trovare un locale per le nostre proiezioni, nessun proprietario di cinema comprendeva la nostra iniziativa che stava al di fuori di ogni speculazione commerciale. Ci trovammo praticamente con le mani legate. Senza una sala di proiezioni un Circolo del Cinema non esiste e tutto questo favoriva il aumentare le diffidenze. Passammo così i mesi di luglio, agosto e settembre nell'attesa che si presentasse una risoluzione favorevole. Nel frattempo partecipammo alla riunione dei Circoli del Cinema a Nervi e successivamente al Congresso di Venezia per la costituzione della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema cui diamo la nostra adesione. Una volta federati ci sentimmo più forti, non eravamo più un debole e solitario Circolo ma bensì facevamo parte di una Associazione che ci univa ai Circoli di tutta l'Italia e fra i quali Circoli di grande fama come Roma, Torino e Milano. Nell'attesa la fortuna ci fu favorevole, una dei nostri problemi di base si era risolto per l'interessamento del Direttore Generale dello S.A.N.G.I.C. che mise gratuitamente a nostra disposizione per ogni domenica mattina uno dei principali Cinema della città. Potemmo così iniziare la nostra attività proiettando fino ad oggi venti films ».

LUCCA

« Iniziammo l'attività del nostro Circolo, nel mese di gennaio, cominciando con una cinquantina di soci, e in verità senza sperare in un gran successo: tanto è vero che avevamo promesso solo due film al mese, media che in certi mesi abbiamo superato e mirar più speriamo di superare nel futuro. Infatti il pubblico lucchese ha corrisposto con entusiasmo, le iscrizioni sono aumentate, il numero dei soci, con alti e bassi, raddoppiato. Facciamo precedere la proiezione del film da una breve presentazione in cui viene esposto sul il suo valore artistico e storico, sia le sue vicende salienti. Abbiamo potuto che il pubblico si interessa soprattutto di cinema, e solo raccolta può volentieri i film in copie sciupate, tagliate e cucite nel montaggio; nè possiamo darglieli torto. I film che hanno avuto maggior successo sono stati: Alessandro Nevskij di Eisenstein, a cui il pubblico ha assistito con vero entusiasmo; la diffusità del parlato russo è stata superata con una esposizione particolareggiata della trama, fatta all'inizio e negli intervalli. Il film ha suscitato accese discussioni, rivelando l'interesse vivo del pubblico. « La passione di Giovanna D'Arco » di C. T. Dreyer, attesissimo, che, se ha sconcertato per la sua profondità e il suo stile così diverso da quello dei film correnti, è stato seguito con una attenzione e un'interesse grandissimi. « L'Uomo di Aran » di Robert Flaherty, che il pubblico, già esercitato dai precedenti spettacoli, ha potuto pienamente apprezzare. Non grande successo hanno invece avuto due film di René Clair, « Il Milione » e « Per le vie di Parigi », di cui stiamo il primo è indubbiamente un capolavoro; ma l'umore di Clair, paradossale e sconcertante, raffinato e penetrante, sconcerta ed anzi non viene nemmeno del tutto afferrato dal pubblico (!) »

TRIESTE

« La Sezione Spettacoli del Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste, ha recentemente iniziato un'attività cinematografica come vera e propria cineclub, affiliato alla Federazione Italiana Circoli del Cinema. Fine dell'iniziativa è quello di richiamare l'attenzione dello spettatore troppo spesso distratta dal contatto quotidiano con i sottoprodotti della cinematografia e quelle che sono le forme più nobili ed insieme più redditi dell'arte cinematografica; e ciò, in prima linea, con la diffusione della conoscenza dei classici della settima attraverso proiezioni a carattere retrospettivo (poi con altri mezzi come conferenze, pubblici dibattiti, pubblicazioni ecc.). L'intenzione primitiva di adattare la Sala Sociale per le proiezioni cinematografiche, non ha potuto venire attuata, causa il sorgere di gravi difficoltà tecniche. La S.T.E.S. (Società Triestina Esercizi Spettacoli) è venuta allora incontro molto gentilmente alle necessità della Sezione, proponendo condizioni assai comprensive per la cessione di uno dei suoi locali, la domenica mattina. Hanno potuto così avere inizio le proiezioni domenicali, che si sono svolte finora al cinema « Politeama Rossetti »; le prime mattinate hanno ottenuto film di Clair, di Delluc, di Renoir, e di S. M. Eisenstein, provenienti dalla Federazione e dal normale noleggio. Il pubblico dei soci ha seguito con crescente interesse le proiezioni, che vengono sempre precedute da una presentazione e seguite dalla discussione che ha luogo nella Sala Sociale alle ore diciannove del martedì successivo alla proiezione ».

NAPOLI

Il Circolo Napoletano del cinema ha iniziato la sua attività nel novembre 1945. Esso è oggi alla sua ventesima presentazione settimanale oltre la serie di 5 films restituiti il panorama del cinema francese. Questa iniziativa è ormai assai bene accreditata presso gli intenditori e cultori, nonchè presso il grande pubblico, il quale è posto in grado di conoscere opere vecchie e nuove dell'arte cinematografica, scelte con quanto selettismo di scuole e di tendenze e che non entrano nel repertorio delle ordinarie programmazioni.

Alla presentazione dei films durante a studiosi specializzati segue quasi sempre un pubblico dibattito in cui i soci possono esprimere il loro giudizio sul lavoro proiettato.

Di qui un fervido scambio di idee e di punti di vista che può essere messo alle basi di una concreta volgarizzazione dei principi della nostra arte. Parallelamente il circolo svolge un'attività teoretica con cicli di conferenze anche esse aperte al contraddittorio.

E infine ha iniziato un regolare corso di storia del cinema tenuto settimanalmente da Roberto Paolella presso l'Istituto di Grimaldi. Così sotto il duplice segno del fervore circolo napoletano e dell'Università fervoroso il cinema ha ricevuto definitivamente le sue carte di nobiltà nel campo dell'alta cultura.

TARANTO

Anche nella nostra città è sorto il Circolo del Cinema diretto da Nevio Tebano e A. Perlone. In un mese, in mattinate cinematografiche con ingresso libero a tutti, sono stati visionati, con vivo successo « Arrabalcone » di Donskoi, « Il numero 217 » di M. Evans e « Invasione » di A. Ramm, presentati al pubblico da un critico cinematografico. In serata di gala, è immancabile la visione di « Gioventù perduta » di Germi.

PARMA

Nel ducale Teatro Maria Luigia ogni venerdì sera il Cine Club dà appuntamento ai suoi «affezionados». Inaugurazione della stagione nel dicembre scorso con Les Enfants du Paradis *di Carné. Grande successo il Nevskij. Animate discussioni ha suscitato* La femme de nulle part *di Delluc, in una serata di fine gennaio. Ma il venerdì dopo quaranta soci di meno assistevano alle prodezze di Maciste in Cabiria. Grande gaiità ogni volta che appariva Solpione per l'impressionante somiglianza con il più famoso personaggio dell'«ancien régime». «1860» ha ricordato che il cinema italiano è nato parecchie volte e la serata delle illusioni. Il solo sorge ancora di Pergano il quale, a sua volta si era evidentemente ricordato di «1860». Giovanna d'Arco è capitata in una serata fredda e nevosa. Western. Appeso a chiodo ha riportato il solo con un odore forte e piacevole di muro. Ma i soci attendono. Le dimissioni, corpo, Dies irae. Una partita di campagna.*

TORINO

Al Cine Club di Torino, che ha la sua sede in Palazzo Carignano, sono stati proiettati, nell'autunno scorso, Scuola di Donne, Viva lo sport! *di Harold Lloyd,* I Tredici *di M. Romm,* La Maternelle *di Benoit-Lévy,* Les Enfants du Paradis *di Carné,* La Grande Illusion, L'Uomo di Aran, Alessandro Nevskij, Heia. *La passione di Giovanna d'Arco ha inaugurato il nuovo anno. Il 12 gennaio Pudor Scalinger ha cantato il* Don Chisciotte *di Pabst. Un altro Pabst il 21 gennaio:* Atlantide. *Poi due Clair:* Voyage Imaginaire *e* Il cappello di paglia, *valevolate dal delizioso brief* Encounter. Gioventù Perduta *di Germi e* Quattordici Luglio *in febbraio. In marzo Stato mia moglie con Max Linder e Primitivi francesi. Cabiria (senza musica di Pizzetti) ha aperto la primavera. Proiezioni al Teatro Gobetti, con bei programmini valor carota.*

BOLOGNA

«Lo scopo delle proiezioni che il Circolo Bolognese del Cinema tiene attualmente, al cinema Polgor, si è iniziato giovedì scorso.

Con questa data anche la vita del Circolo del Cinema è praticamente iniziata. L'organizzazione, l'impostazione, gli ostacoli da superare, tutto rimane in una dolcissima ombra. I numerosi soci non sanno nulla di questo piccolo gruppo di giovani, pieni di fede e di volontà, si sia battuto per riuscire ad ammettere, nell'ambito della cultura bolognese, un gusto di questa giovane arte.

Come manifestazione inaugurale è stato proiettato in «anteprima» l'ultima produzione di Frank Capra: La vita è meravigliosa.

Il secondo film è stato L'Atlantide *(1931) di G. W. Pabst. Prima dell'opera del regista tedesco, per completare lo spettacolo, è apparso un frammento di una comica di Max Linder.*

Il mese si è chiuso con: Rapsodia in nitrato *(1938) di Lionello Sacco, e «Sul sentiero degli animali» di Boris Dolin».*

TREVISO

Nel corso dell'anno sociale 1947-48 il Cine Club di Treviso ha, fino ad oggi, organizzato per i suoi soci una serie di proiezioni retrospettive e in ante-prima, comprendenti i seguenti film:

«XX Secolo» di Rieska, «L'Uomo di Aran» di Flaherty, Due programmi di comiche di Larry Semon, «Le due orfanelle» di Griffith, «Alessandro Nevskij» di Eisenstein, «La passione di Giovanna D'Arco» di Dreyer, Due programmi di comiche di Charlie Chaplin, «La femme de nulle part» di Delluc e «Terre sans pain» di Bunuel, «Coupi Mains Rouges» di Reber.

Annunciati, inoltre, per la fine di aprile una conferenza di Casi Vincenti, sulla storia della cinematografia, ed un ulteriore ampliamento dell'attività dilettantistica nel campo della produzione di film, a soggetto e documentari, in passo ridotto.

GENOVA

Il Film Club Genovese dopo la pausa natalizia, ha iniziato il 14 gennaio con il «Milione» al Teatro Carducci il ciclo di spettacoli 1948. Le proiezioni si sono susseguite settimanalmente con un notevole afflusso di Soci, fra cui circa 100 iscritti nuovi al principio del 1948. La proiezione di ogni film è stata preceduta da una breve presentazione e seguita da pubblica discussione, aperta ai Soci ed invitati presenti. Sono stati proiettati fino ad oggi i seguenti film: «Il Milione» di Clair, «Hets» di Sjoberg, «1860» di Blasetti, «14 Luglio» di Clair, «Foresta pietrificata» di Archie Mayo, «Cabiria» di Piero Fosco, «Maria Candelaria» di Fernandez, «Gioventù perduta» di Germi, «Les Visiteurs du Soir» di Carné, «I miserabili» di Wallace «La Vita è meravigliosa» di Capra.

Una recente iniziativa del Film Club Genovese, varmata in breve tempo da un notevole successo, è costituita dalla creazione di una speciale sezione per Studenti medi, con proiezioni settimanali pomeridiane. Dalla creazione di questa sezione (alla quale i Presidi delle Scuole vendono hanno aderito con unanime slancio) fino ad oggi ben 200 studenti hanno dato la loro adesione e frequentano normalmente le proiezioni.

Hanno aderito alla Federazione Italiana anche i Circoli del Cinema di Reggio Emilia, Cremona, Pavia, Ferrara, Cava dei Tirreni, Viareggio, Pisa, ecc.

LA CITTADELLA

Mensile di Politica e Cultura

Diretto da SALVO PARIGI

Ufficio: Piazza Vittorio Veneto, 6

BERGAMO

CITTADELLA FILM

PARMA
Via Università, 7

LA DUCALE

Profumi

LUX FILM

ROMA

ANTONIO MARCHI - *Responsabile*

Officina Grafica Fresching - Parma

COSTA LIRE CENTO